

Sadržaj:

1. UVOD	2
2. KONCEPTUALNA UMJETNOST	3
2.1 KONCEPTUALNA UMJETNOST NA PROSTORIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE	10
3. GLASNA TIŠINA.....	19
3.1 DIALOG	21
3.2 POSTCARD FROM HEAVEN.....	29
3.3 LECTURE ON THE TIME	38
3.4 WHERE ARE WE GOING? AND WHAT ARE WE DOING?.....	46
4. ZAKLJUČAK	53
5. LITERATURA	54
6. SAŽETAK.....	55

1. UVOD

Prije desetak godina osniva se i s radom započinje Umjetnička akademija u Osijeku, a grad tada mijenja dotadašnji umjetnički kut gledanja i razvija nova umjetnička značenja. Razumljivo je da s otvaranjem navedene institucije dolazi i do okupljanja umjetničkih odgajatelja u svrhu razvoja i oblikovanja običnog, autentičnog, individualnog i činjeničnog ljudskog duha. Sinteza odgoja i angažiranost pojedinaca rezultirala je većim brojem umjetničkih djelovanja kao i izlagačkim aktivnostima, kojih je do tada u Osijeku bilo poprilično malo. U tim nastalim umjetničkim prilikama razvijaju se najmlađe generacije osječkih vizualnih autora¹ među kojima su Miran Blažek, Josip Kaniža, Ana Petrović, Robert Fišer, Marijo Matoković, Dražen Budimir, pa čak i Kristina Marić, zatim Krunoslav Dundović i Dora Tomić.

Pisani rad pod nazivom „Konceptualna umjetnost i suvremene konceptualne strategije autora najmlađe generacije osječke vizualne scene“ daje kratak osvrt na konceptualnu umjetnost, istražuje suvremene konceptualne strategije, te akritički problematizira ideje u radu i djelovanju Ane Petrović, Roberta Fišera, Josipa Kaniže i Mirana Blažeka. Naglasak sadržaja navedenog pisanog rada polazi od problematizacije istraživačke umjetnosti kojom rukovode autori – istraživači. Analogija umjetnosti potencijal je koji omogućava da se autor postavi i definira ne samo kao proizvođač objekta, situacije ili događaja, već kao subjekt čiji je zadatak istraživanje, propitkivanje i problematiziranje umjetnosti. U prošlom stoljeću Kosuth navodi da uz pomoć analogije umjetnost može postati vrsta filozofije. Naime, po njemu će se to dogoditi ukoliko se umjetnost bavi sobom u relacijama s problemima umjetnosti, mijenjajući se s njima (Šuvaković, 2007: 389).

Istraživačka umjetnost oslanja se na prekoračenje koncepta umjetnosti zasnovanog na načelima produkcije, intelektualnog i pretežito spoznajnog karaktera. Transformacija i evolucija formalno-tehničkih zahtjeva umjetničke produkcije pomak je od formalističke umjetnosti, a istraživanje prirode umjetnosti iskorak je iz jednog mogućeg svijeta umjetnosti u drugi.

¹ Autor je umjetnik čiju zamisao i projekt umjetničkog djela mogu realizirati i druge osobe (profesionalci, publika ili slučajno izabrani suradnici). Zamisao autora svojstvena je kasno industrijskom društvu u kojem proizvodni odnosi određuju profesionalnu podjelu rada i razvijanje intelektualnog od proizvodnog rada. U konceptualnoj umjetnosti pojam „autor“ označava umjetnika koji istražuje prirodu umjetnosti pomoću drugostupanjskog diskursa i teorijskog objekta.

2. KONCEPTUALNA UMJETNOST

Konceptualna umjetnost naziv je za autorefleksivne, analitičke, kritičke, proteorijske i metajezičke umjetničke prakse zasnovane na istraživanju karaktera, koncepta i svijeta umjetnosti. Umjetnička djela, koja nastaju u konceptualnoj umjetnosti, su koncepti (vizualno-verbalni predlošci) i teorijski objekti (umjetnička djela kao uzroci teorijske rasprave), koji se pojavljuju na institucionalnom, aksiološkom ili interpretativnom mjestu izlaganja likovnog umjetničkog djela. Njihov je smisao unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja i prezentiranja visoko estetski izvedene umjetnosti (Šuvaković, 2007: 218).

Konceptualna je umjetnost autorefleksivna, s obzirom da se zasniva na specifikaciji procedura izvođenja umjetničkog djela, odnosno na analizi svijeta ili sistema umjetnosti kao oblika kulturne i društvene politike. Konceptualna je umjetnost analitička jer je zasnovana na promatranju umjetnosti u formalnom i političkom smislu kao društvenog konstrukta, a ne kao područje isključivo estetskog iskustva (Šuvaković, 2007: 220).

Za konceptualnu umjetnost možemo reći da se zasniva na problemskom pristupu statusa i funkcija umjetnosti, kulture i društva. Također, konceptualna umjetnost uspostavlja važnost intelektualnog (konceptualnog i teorijskog) rada. Metajezički status konceptualne umjetnosti uspostavljen je da konceptualnu umjetnost postavlja kao interpretaciju i zastupanje pojedinog problema umjetnosti sa stajališta jezika ili teorija, odnosno iskustva izvan umjetnosti (Šuvaković, 2007: 220). Konceptualni umjetnici traže gledište izvan umjetnosti na umjetnost, započinju bitnu i temeljnu autokritiku. Uz autokritiku, konceptualni umjetnici upućuju kritiku modernizmu i modernističkim utopijama o samoj ili formalističkoj umjetnosti. Konceptualna je umjetnost isključivo istraživačka praksa. Njezina istraživačka osobnost pretražuje problemske slučajeve u složenom svijetu umjetnosti, kulture i društva.

U povijesnom pregledu konceptualne umjetnosti, njezinog formiranja i razvoja (1966-78) nije bila postojan pravac ili stil, već hibridno mnoštvo usporednih umjetničkih i teorijsko-kritički orijentiranih pojava, tendencija i individualnih praksi. Sve te prakse bile su kritički tumačene, tako da se s povijesne distance opaža mnoštvo karakterističnih produkcija u neodređenom i otvorenom polju konceptualne umjetnosti (Šuvaković, 2007: 225).

Naivnom konceptualnom umjetnošću nazivaju se radovi na čulno-pojavnoj zamjeni vizualnih pogleda umjetničkog djela tekstualnim. Tekstualnim umjetničkim djelom opisuje se moguće ili neostvarivo vizualno, prostorno, konceptualno, mentalno ili vremensko umjetničko

djelo. Kao primjer rad je Roberta Barrya koji je 1969. godine, za vrijeme izložbe u svom radu pod nazivom „Telepatski rad“, telepatski slao poruke. Navedeno djelo upotrebljava oblike komunikacije razvijene u konceptualnoj umjetnosti, ali ih ne postavlja kao konceptualni i teorijski problem. Ovakvu vrstu umjetnosti Joseph Kosuth označava terminom reaktivna umjetnost. Umjetnost koja nije problemskih orijentirana, ali je eklektična, individualna i zasnovana na umjetničkoj produkciji (Šuvaković, 2007: 226).

Teorijskom konceptualnom umjetnošću nazivaju se sve kritične tekstualne rasprave i eseji, odnosno instalacije i performansi koji se istražuju, razmatraju i problematiziraju koncept i smisao umjetnosti (umjetničkog djela, svijeta umjetnosti, povijesti umjetnosti, institucije umjetnosti, umjetničke paradigme, stvaranje umjetnosti, subjekt umjetnika, funkciju promatrača ili čitaoca, kulturnu politiku, umjetničku birokraciju). Teorijska konceptualna umjetnost je kritička i analitička umjetnost, prvobitno razvijena u anglosaksonskim zemljama. Autori teorijske konceptualne umjetnosti pozivaju se na filozofske i teorijske izvore analitičke filozofije (Kripke, Wittgenstein, Quine), semiologije (Eco, Barthes) i izvore kritičke teorije (Benjamin, Adorno, Marcuse).

Termin analitičke konceptualne umjetnosti uveli su Terry Atkinson i Ian Burn oko 1970. godine. Analitička je umjetnost praksa zasnovana na istraživanju spoznaje, konceptualne i jezične prirode. Analitička je umjetnost vrhunac modernističke umjetnosti i zaokružuje evoluciju apstraktne umjetnosti.

Mističnom konceptualnom umjetnošću ili transcendentalnim konceptualizmom nazivaju se metafizičke koncepcije konceptualne umjetnosti. Takva vrsta konceptualne umjetnosti reducira i dematerijalizira umjetničko djelo, odnosno komad, objekt i formu. U svom usmjerenju istražuje duhovne moći: ezoteriju, magiju, ritual, telepaciju i alkemiju. Mistični konceptualni umjetnik se ne bavi svijetom objekta, već svijetom psiholoških i duhovnih relacija.

Biheviornom umjetnošću ili biheviornom konceptualnom umjetnošću, označavaju se akcionalističke *body art* ili performans umjetničke prakse. Težište te vrste konceptualne umjetnosti nije u statičnom umjetničkom djelu poput slike, skulpture, objekta ili teksta, već u živom izvođenju (Šuvaković, 2007: 227).

Transformacije pojma konceptualne umjetnosti mogu se pratiti različitim imenovanjima i njihovim modifikacijama. Umjetnost koncepta ili *concept art* je umjetnost u kojoj se kao materijal koriste koncepti, pojmovi, termini i jezik. Zamisao umjetnosti koncepta uveo je američki fluksus umjetnik Henry Flynt oko 1963. godine. Međutim, zamisao umjetnosti koncepta razlikuje se od pojma konceptualna umjetnost po tome što je umjetnost

koncepta estetsko umjetnički pristup konceptima, idejama, jeziku i teoriji. Odnosno, koncept, ideje i jezične konstrukcije teorije uvode se u umjetnost da bi izazvale umjetničko estetski ili intelektualni doživljaj (Šuvaković, 2007: 228).

Sol LeWitt uvodi termin konceptualne umjetnosti 1967. godine. Pojam uvodi kako bi ukazao na pomak od minimalne umjetnosti koja je zasnovana na primarnim materijalima, prostornim i vizualnim geometrijskim strukturama i objektima kao umjetničkim djelima, koja su zasnovana i izvedena iz koncepta (ideje, zamisli, projekta) umjetničkog djela. Po LeWittu je ideja najvažniji aspekt djela konceptualne umjetnosti. Između ideje i koncepta umjetničkog djela u njegovoj terminologiji postoji razlika. Koncept podrazumijeva opće odredbe umjetničkog djela, a ideje su element koncepta, odnosno pomoću ideje se izvršava koncept, a također i sama ideja može biti umjetničko djelo.



Slika 1. LEWITT, Sol. „Open modular cube“, 1966.

Godine 1968., američka kritičarka Lucy R. Lippard s Johnom Chandlerom uvodi termin dematerijalizacija umjetničkog objekta kao varijantni terminu konceptualna umjetnost. Zamisao termina dematerijalizacija umjetničkog djela izvedena je iz ideoloških i estetskih razloga da se umjetničko djelo kao materijalni objekt odbaci te da umjetnički rad postaje rad sa samom prirodom, ljudskim duhom i jezikom. Zamisao

dematerijalizacije umjetničkog djela povezuje se emancipatorskom i relativističkom ideologijom, kontrakulturom, hippie pokretom, novom ljevicom i feminizmom.

Joseph Kosuth u teorijskom spisu „Umjetnost poslije filozofije“ iz 1969. godine pojam konceptualne umjetnosti određuje problematizirajući formalističku umjetnost, misleći na apstraktnu umjetnost, koju je podržavao američki kritičar Clement Greenberg, te zamisli analitičke propozicije iz analitičke filozofije. Po Kosuthu konceptualna umjetnost je istraživanje, a smisao umjetničkog rada proširena je na istraživanje umjetnosti. Za Kosutha je konceptualna umjetnost metajezična praksa (umjetnost kao ideja kao ideja), jer je zadatak umjetnika da istraži, objasni i interpretira lingvističku prirodu pojma umjetnosti. Za Kosutha se analitička propozicija djela ne odnosi na duhovne i fizičke aspekte objekta, već na izražavanje definicije umjetnosti i posljedice definicija umjetnosti. Za njega je konceptualna umjetnost postfilozofska aktivnost, s obzirom da je teorijski rad umjetnika preuzeo funkciju estetsko filozofskog istraživanja umjetnosti.



Slika 2. KOSUTH, Joseph. „One and three chairs“, 1965.

Nakon 1968. godine, engleska grupa „Art&Language“ razvija pojam konceptualne umjetnosti, a tijekom sedamdesetih godina kritiku konceptualne umjetnosti (Wood, 2002:45). Za rani period konceptualne umjetnosti karakteristično je da razvoj nekog djela ne znači prenošenje funkcije umjetnika u funkciju teoretičara umjetnosti, već namjeru umjetnika da različite teorijske konstrukcije prihvati kao umjetničko djelo. To znači da umjetnici postojeće teorije prenose u kontekst umjetnosti i tamo ih prezentiraju kao umjetnička djela. U osnovi

konceptualne umjetnosti jest da su stvaranje umjetnosti i teorije umjetnosti često isti procesi. To ukazuje na mogućnost da se u okviru svijeta i prakse umjetnosti razvije metajezika analiza umjetnosti. Charles Harrison, povjesničar umjetnosti, u svojim raspravama ukazuje na to da rad grupe „Art&Language“ s teorijskim konstrukcijama nije bio stvaranje filozofije kao umjetnosti ili preobražaj umjetnosti u filozofiju, već omogućavanje teorijskog kritičkog rada i mišljenja o svijetu umjetnosti. Takav pristup bio je isključen za vrijeme formalističke estetike, odnosno modernizma. Dakle, „Art&Language“ posredstvom kritičkih i teorijskih metoda ukazivala je na tipične zablude, paradokse i iluzije modernističke umjetnosti. Po Harrisonu, konceptualna je umjetnost bila umjetnički eksces koji se odigrao između američkog visokog modernizma šezdesetih godina i postmodernističke umjetnosti osamdesetih godina prošlog stoljeća. Smisao konceptualne umjetnosti nije u kritici umjetničkog objekta apstraktne modernističke umjetnosti, već u kritici političkih i značajnih moći modernizma kao kulture i konteksta kapitalizma.



Slika 3. ART&LANGUAGE, „Index 02“, 1972.

Ian Burn i Mal Ramsden osnivači su američke grupe „The Society for Theoretical Art and Analyses“. Bliski suradnici grupe „Art and Language“ ukazali su na to da je lingvističko-semiotički karakter konceptualne umjetnosti glavni za njezino razumijevanje. Po njima umjetničko djelo konceptualne umjetnosti u analitičko teorijskom istraživanju nestaje usred suštinskih promjena u postupku i pristupu značenjskom poretku umjetnosti. Formalistički slikar/kipar je u takvom kontekstu postao umjetnik, odvojivši se od specifičnog zanata i medija, odnosno specifične vrste umjetničke proizvodnje rada. Može se reći da je

konceptualna umjetnost postavila praktično i pragmatično pitanje o statusu proizvodnje rada u umjetnosti modernizma. Time su se pokrenula pitanja iz umjetnosti o granicama institucija umjetničke prakse.

Konceptualna je umjetnost, po povjesničaru umjetnosti Paulu Woodu, višeznačan pojam koji ima upotrebu u različitim žargonima umjetnika, kritičara, publike te novinara u masovnim medijima. Često se termin konceptualna umjetnost upotrebljavala u negativnom kontekstu, kao loša umjetnost ili antiumjetnost.

Po britanskom umjetniku Victoru Burginu konceptualna umjetnost nije imala cilj, kao što se neutemeljeno smatralo, napustiti umjetnost te ona nije bila jedan od oblika avangardističke antiumjetnosti, odnosno ona nije bila produžetak dade. Cilj konceptualne umjetnosti bio je da proširi kontekst rada institucije umjetnosti. Aktualna umjetnost više se nije mogla definirati kao zanatska umjetnost tijekom šezdesetih godina. Ona je postala vidljiva kao materijalni sustav proizvodnje značenja ili označiteljski sustav produkcije društvenog smisla. Umjetnost se sve više transformirala u kulturne produkcijske prakse i zadatak umjetnika postaje teorijsko i praktično istraživanje oblika u kulturi. Drugim riječima, za Victora Burgina to znači da umjetnička i teorijska praksa analize zastupanja, prikazivanja i produkcije značenja nalazi u masmedijski orijentiranoj kulturi.

Konceptualna umjetnost od 1968. do 1978. godine imala je karakter internacionalne pojave, globalni konceptualizam. Mogu se uočiti bitne kontekstualne razlike među određenim geografskim i društveno kulturnim pojavljivanjima u razvoju konceptualističkih umjetničkih praksi.

Američka konceptualna umjetnost u New Yorku nastaje u drugoj polovini šezdesetih godina prošlog stoljeća kao kritika slikarstva modernizma i njegovih institucija u aktualnom svijetu umjetnosti, ali i kao autokritika minimalne umjetnosti i njezinog vizualnog formalizma. Preteče konceptualizma u New Yorku bili su slikar Ad Reinhardt, skladatelj Johan Cage, slikari Jasper Johns i Robert Rauschenberg, Andy Warhol, *land art* umjetnik Robert Smithon, kipar Carl Andre, Donald Judd i Robert Morris te multimedijalni umjetnik Dan Graham. Karakteristike ove američke konceptualne umjetnosti su dematerijalizacija i defetišizam umjetničkog objekta, odnosno kritika tržišnog sustava umjetnosti i kulturne industrije modernizma. Predstavnici američke konceptualne umjetnosti u New Yorku su Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Ian Wilson i Adrian Piper. Prvi organizator i promotor konceptualne umjetnosti u New Yorku bio je galerist i konceptualistički aktivist Seth Siegelaub i kritičarka Lucy Lippard. U njihovim kritičkim djelovanjima pokazao se gubitak jasne granice dotadašnjeg smisla rada umjetnika,

kritičara, izdavača, galerista, što je odgovaralo tezama akritičke kritike koju je u Europi postavio Germano Celant (Šuvaković, 2007: 228).

Kalifornijska konceptualna umjetnost nastaje oko ironiziranog i paradoksalnog tretiranja masovnih medija (reklame, serije, filmovi, komercijalne fotografije) i popularne kulture. Američka konceptualna umjetnost očituje se u radu Edwarda Ruschea, Brucea Naumana i Johana Baldessarija. Očituje se kritikom *pop art* kao glorifikacija masovne medijske i potrošačke kulture (Šuvaković, 2007: 229).

Engleska konceptualna umjetnost nastaje u dijalektičkoj suprotnosti analitičkog, kritičkog, teorijskog i pedagoškog rada grupe "Art&Language", semiotičko strukturalnih istraživanja medija masovne kulture Victora Burgina, simboličkih *land art* realizacija Richarda Longa i Hamisha Fultona te dekonstrukcija engleske kulture grupe Nice Style, Gilbert&George (Šuvaković, 2007: 231).

Francuska konceptualna umjetnost nastaje kao kritika institucija umjetnosti (grupa BMPT), kao *ready made* strategija uporabe znanosti u kontekstu umjetnosti, Bernar Venet, ili kao parodijska simulacija statusa i identiteta umjetnika u francuskoj modernističkoj kulturi, Christian Boltanski (Šuvaković, 2007: 231).

2.1 KONCEPTUALNA UMJETNOST NA PROSTORIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE

Rana konceptualna umjetnost na prostorima bivše Jugoslavije nastala je 1969. godine u hrvatskim, slovenskim i srpskim urbanim središtima i trajala je do 1971. godine. Obilježile su je dvije izložbe 1971. godine. Beogradska izložba pod nazivom „Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“ i pariška izložba „Septieme Biennale de Paris“ na kojoj je izlagana sekcija „Concept“ (Šuvaković, 2007: 231). Termin „jugoslavenska konceptualna umjetnost“ upotrijebio je Jaša Denegri povodom već navedene izložbe „Primeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“, o kojoj kaže:

„Odlučujući se za organizaciju izložbe „Primeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“ htio sam prije svega provjeriti u kojima se sve oblicima ove navedene opće postavke reflektiraju u našim specifičnim kulturnim i umjetničkim uvjetima. Bilo je odmah jasno da se takav zahtjev u konvencionalnoj kritičkoj interpretaciji može shvatiti samo kao pokušaj dokumentiranja jedne od orijentacija u mladoj generaciji, čime bi se idejna i ideološka pretpostavka izložbe svela na historijsko-umjetničku evidenciju različitih pojava i tendencija u suvremenoj umjetnosti Jugoslavije. Osnovni cilj izložbe bio je, međutim, drugačiji: željelo se, naime, upravo takvim postavkama i opredjeljenjima određenog broja mladih ljudi, od kojih se nekolicina nije do sada bavila plastičkim umjetnostima, ukazati na mogućnost iznalaženja izlaska iz one krizne situacije, koja, mada toga često nismo dovoljno svjesni, mnoge motive i oblike umjetničkog djelovanja čini upravo beznadno lišenih pravog smisla i prave mogućnosti aktivnog korespondiranja i duhovnoj jezgri suvremenosti. Okruženim onim dominantnim tipovima umjetnosti koji više ne teže problematiziranju vlastitih izražajnih dosega i vlastitog društvenog položaja, i koji umjesto jednog opravdanog napora preispitivanja samog umjetničkog bića svoju sudbinu vide u putevima što lakšeg i što bržeg integriranja u postojeću lokalnu tradiciju, a time i onu društvenu hijerarhiju koja se na tu tradiciju poziva, pripadnici konceptualne umjetnosti nastoje u našoj sredini afirmirati prijedloge jednog iz osnova izmijenjenog načina umjetničkog komuniciranja, a to u krajnjoj konzekvenci znači i bitno novog načina društvenog i kulturnog ponašanja.“ (Šuvaković, 2007: 233)

Jugoslavenska konceptualna umjetnost nastaje kao kritika dekorativnosti modernizma i socrealističkog estetizma Istočne Europe. Jugoslavija je tijekom šezdesetih i sedamdestih godina bila otvorena ka Zapadu i utjecajima koji su dolazili od tada aktualnih umjetničkih pojava. Miško Šuvaković smatra da je jugoslavenska konceptualna umjetnost nastala

presjekom i razlikama tri internacionalna umjetnička sustava nove umjetnosti. Jedan od tri sustava je sustav zapadne konceptualne umjetnosti, zatim sustav istočno europske *underground*, eksperimentalne, konceptualne ili druge umjetnosti, te po sustavu postkolonijalne umjetnosti Trećeg svijeta (Šuvaković, 2007: 233).

Jugoslavenska konceptualna umjetnost nastaje u složenim procesima koji su do 1971. godine nazvani „konceptualna umjetnost“, zatim „nova umjetnost“, „prošireni mediji“ i „nova umjetnička praksa“. Pojam „nova umjetnička praksa“ označavao je različite umjetničke pojave koje su se odnosile na umjetničku analizu, kritiku i subverziju tada značajnog socijalističkog modernizma.

Po Ješi Denegriju „nova umjetnička praksa“ ima sljedeće značenje:

„Nova umjetnička praksa vodi poreklo iz naslova posljednjeg poglavlja teksta Catherine Millet „Konceptualna umjetnost kao semiotika umjetnosti“, a izvorno se odnosi na liniju strogog i čistog konceptualizma LeWitt-Kosuth-grupa Art-Language. U domaćim prilikama taj termin uveden je i upotrebljen (na predlog pisaca ovih redova) u nazivu izložbe Nova umjetnička praksa 1966.-1978. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1978. i po prvi puta se spominje u tekstu „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija,“ kao uvodnog poglavlja u katalogu pomenute izložbe. Termin se svojevremeno činio pogodnim da obuhvati sve međusobno vrlo različite pojave nove umjetnosti sedamdesetih u Jugoslaviji za koje, zbog njihovog izrazitog heterogenog karaktera, nipošto nije bilo teorijski opravdano (kao što se ponekad i na početku radilo) koristiti se užim i problematski sasvim određenim nazivom konceptualna umjetnost. Kovanica nova umjetnička praksa omogućava da u svojim sastavnim delovima obuhvati sledeća značenja: termin nova govori da je reč o inovativnoj pojavi bitno drugačijoj u odnosu na sve prethodne struje u domaćoj sredini (umereni moderizam, enformel, nova figuracija, nekonstruktivizam i dr.); termin umjetnička želi da otkloni svaku i to da je ovde sasvim legitimno reč o umetnosti (nipošto o izvanumetnosti, neumetnosti ili antiumetnosti, kako se često u suprostavljanju toj pojavi tada govorilo); najzad, termin praksa izričito naglašava da je reč o procesima, operacijama, činjenjima, vršenjima, obavljanjima, odvijanjima umjetničkih radnji i umetnikovih ponašanja, a ne o finalnim i završnim estetskim objektima (slika, skulptura) kao neprikosnovenim tehnikama i radovima u dotadašnjim vladajućim umetničkim disciplinama. U domaćem kontekstu termin praksa podseća na filozofski pojam *praxis*, što je moglo da uputi na značenje aktivizma, delotvornosti, socijalne kritičnosti i političke angažovanosti u skladu sa radikalizmom i militantnošću umetničkih pojava na koje se taj termin odnosio. Pojam nova umetnička praksa, zbog svoje otvorenosti, sveobuhvatnosti, namere i pozitivne neodredljivosti, ubrzo po predlogu i prvoj upotrebi

uveden je u opticaj u kolokvijalnom kritičnom žargonu gde je ostao dugo primenjivan, uz dodatak nova umetnička praksa sedamdesetih, da bi se time priznalo i istaknulo ga je i posle ovog perioda u suvremenoj umetnosti došlo do niza „novih praksi“ (naravno drugačijeg porekla, karaktera i značenja).“ (Šuvaković, 2007: 234)

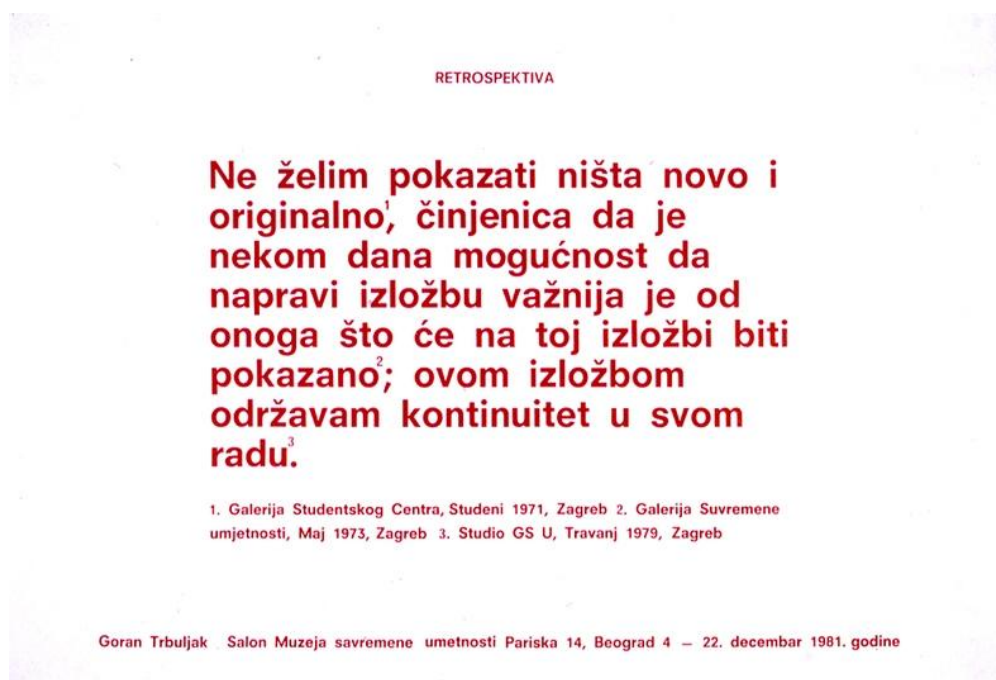
Termin nova umjetnička praksa uveden je kako bi povezao zamisli konceptualne umjetnosti sa zamislima umjetničke produkcije protokonceptualizma i postkonceptualizma. Nova umjetnička praksa postaje obilježje za aktivnost i otvaranje konceptualnoj umjetnosti u jugoslavenskoj umjetnosti Istočne Europe.

Za vrijeme i nakon rane konceptualne umjetnosti dolazi do nastajanja niza različitih egzistencijalno-bihevioralne i konceptualno orijentirane prakse u jugoslavenskoj umjetnosti. U Hrvatskoj je tada od strane države bio podržavan visoki likovni modernizam Ede Murtića i pokret nove tendencije. Ta dva usmjerenja bila su formirana u pedesetim i šezdesetim godinama i oba su ukazivala na humanizaciju socijalističkog revolucionarnog djelovanja u umjetnosti. Prve reakcije na visoki modernizam u Hrvatskoj započinju s djelovanjem grupe Gorgone sa strategijom subverzivne ezoterije. Zatim nastaju *nove umjetničke prakse* konceptualne umjetnosti s kraja šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u rasponu od kritike sustava umjetnosti Brace Dimitrijevića i Gorana Trbuljaka do anarhističkog aktivizma Grupe šestorice autora.

Kao što sam navela, ranu konceptualnu umjetnost Jugoslavije, ali i hrvatsku konceptualnu umjetnost obilježilo je djelovanje Gorana Trbuljaka, koji s kritičke pozicije problematizira modernističke institucije umjetnosti i modernističkog umjetnika. Trbuljak svoje djelovanje započinje u sredini za koju je karakteristična utopija neoavangardnih eksperimenata i evolucija novih tendencija te formulira svoj rad odbacujući likovnost i formalistički pristup mediju.

„Prvo, to što sam radio početkom sedamdesetih vrlo bi se teško, čak i danas, moglo podvući pod likovnu umjetnost. Stvari koje sam radio u to vrijeme odvijale su se na području koje je do kraja bilo nedefinirano; znao sam da je to umjetnost zato što sam ja mislio da je to umjetnost, zato što imam ideju na koju na taj način formuliram i kažem – zašto to ne bi bila umjetnost? A, hvala Bogu, svi smo imali to iskustvo, doduše naknadno, svi smo bili informirani o Duchampu koji nas je naučio da sve može biti umjetnost ako ti imaš o tome svijest. Prema tome, ja sam znao da je ovo što ja vrtim nešto oko prsta i imam svijest o tome,

da je to umjetnost, ali sam isto tako bio svjestan da nemam nikakvu recepciju, da ne mogu očekivati da će ta moja umjetnost ne znam kako komunicirati s drugim ljudima, a još manje da će komunicirati na taj način da ću si, ako baš hoćeš, osigurati neku egzistenciju, da ću jednostavno s tim svojim artom moći preživjeti..." (Šuvaković, 2007: 605)



Slika 4. TRBULJAK, Goran. „Retrospektiva“, 1981.

Autor dematerijalizira umjetnički objekt s aksiološke i ideološke pozicije, što znači da on ne istražuje pojavnost objekta ili koncept znanja umjetnosti, već istražuje i provocira aksiološke ili statusne parametre svijeta i institucija umjetnosti. Trbuljakovi radovi: „Kroz rupu na vratima galerije suvremene umjetnosti pokazivao sam povremeno prst bez znanja uprave galerije“ iz 1969. godine; zatim rad „U more kod Rijeke i Dubrovnika bačeno je nekoliko slikarskih okvira *marina* formata“ iz 1970. godine; „Referendum – glasački listić“ iz 1972.; „Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti prikazano“ rad iz 1973. godine te drugi autorovi radovi proizlaze iz kritičkog razumijevanja galerijskomuzejskih institucija. Njegova se djela ne zasnivaju na likovnosti, već na sintetičkim propozicijama o institucijama i utjecajima institucija unutar svijeta umjetnosti. Autor radove formuliše kao tekst, statement i koncept koji pripadaju modelu konceptualističke prakse, kojim se problematizira modernistički identitet između etičkog i estetičkog stava. Kako navodi Mišo Šuvaković: „Trbuljakova djela unose poremećaj

u legitimnost modernističkog transcendiranja estetskog i etičkog, ukazivanjem na to da se iza estetskog nalaze etički stavovi, a iza njih ideološki mehanizmi institucija modernističke kulture koja proizvodi vrednost, značenja i smisao.“ (Šuvaković, 2007: 607)

Trbuljak je estetiku koja je bila osnova i smisao proizvodnje umjetnosti reducirao na stavove koji doslovno i metaforički izražavaju njegovu etiku.

Djelovanje Gorana Trbuljaka možemo pratiti u dva perioda, odnosno kroz već navedeni konceptualistički rani period i postkonceptualistički period konceptualne umjetnosti.

U postkonceptualističkom periodu jugoslavenske umjetnosti za Trbuljakov je rad karakteristična dekonstrukcija sustava umjetnosti, odnosno status slikara, slikarskog rada i poništavanja slikarskog djela (Šuvaković, 2007: 608).

Njegovi radovi nisu slike koje nešto prikazuju i istražuju, već slike kojima umjetnik izvodi različite slučajeve događanja slike u slikarstvu i izvan njega. Trbuljak u svojim umjetničkim radovima propozicionalnim stavovima problematizira institucionalne poglede modernističkog svijeta umjetnosti, odrednice umjetničkog djela, birokraciju samoupravnog socijalističkog društva, ali i birokraciju kapitalističkog galerijskog sustava.



Slika 5. TRBULJAK, G. Skica za skulpturu iz ciklusa „Mramor, kamen i željezo“, 1993.

Već spomenuto djelovanje Grupe šestorice autora (Vlado Martek, Mladen Stilinović, Boris Demur, Sven Stilinović, Željko Jerman, Fedor Vučemilović) zasniva se na stvaranju situacija ili produkta koji pokazuju kako različiti stavovi postaju umjetnost. Rad Grupe šestorice autora je simptom unesen u tkivo visoke umjetnosti i ideologije socijalističkog društva, koji svojim djelovanjem kritički prodiru u kulturu i ideologiju svakodnevice (Šuvaković, 2007: 609).

Od 1975. do 1979. godine, pripadnici Grupe šestorice autora realiziraju izložbe-akcije, odnosno izložbe izvan umjetničkih izlagačkih prostora s ciljem provokacija, suočavanja umjetničke institucije i različitih oblika urbanog života. Oni su izlagali na ulicama, trgovima, kupalištima, na fakultetskim ustanovama, u stambenim naseljima bez ikakvog kulturnog sadržaja, a svaka je od tih izložbi-akcija sadržavala bihevioralni rad sa specifičnom situacijom. Specifična društvena, urbana i institucionalna situacija, koja je nužno povezana s performativnim, pokazivala je da je umjetnost funkcija ili poremećaj funkcije konteksta, drugim riječima, da je umjetnost simptom (Šuvaković, 2007: 613).

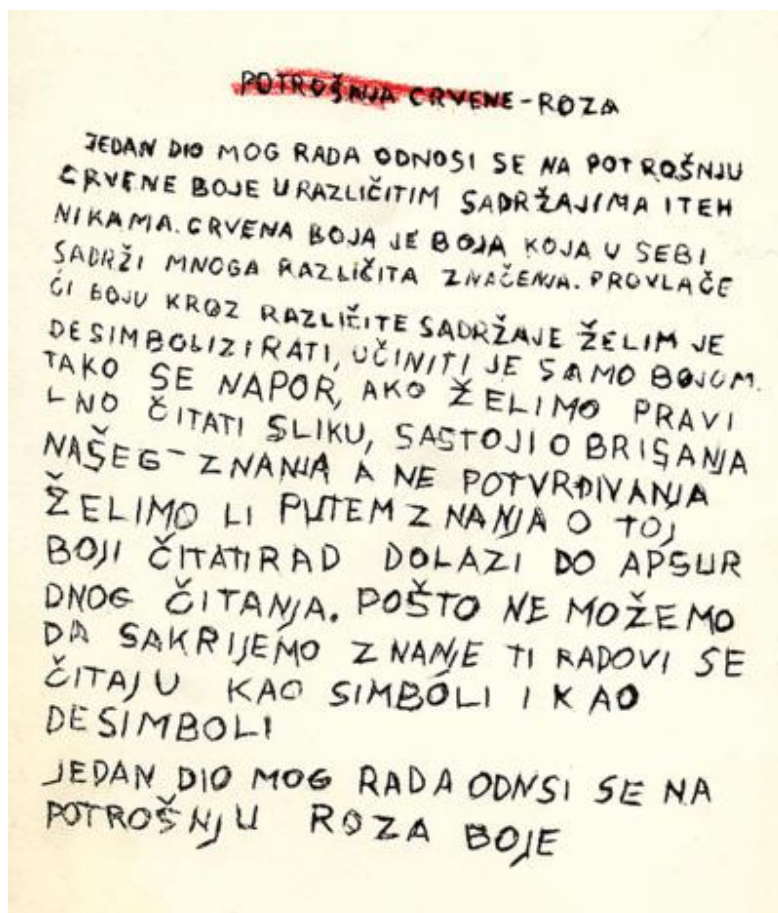


Slika 6. GRUPA ŠESTORICE AUTORA. „Akcija na prostoru savskog kupališta“,

Rad Grupe šestorice autora ima povijesno i evolucijsko značenje za jugoslavensku konceptualnu umjetnost. Karakterizira ju izraziti poriv za estetsko i umjetničko provociranje društvenog smisla te subverziju u umjetnosti i kulturi. Daljnji rad Grupe šestorice autora

tijekom osamdesetih i devedesetih godina prošlog stoljeća možemo označiti kao neokonceptualizam, odnosno njihov rad dobiva karakter dekonstrukcije logičnih koncepata ideologije znaka kod Mladena Stilinovića, zatim dekonstrukcije transcendentne funkcije znaka u radu Vlade Marteka, subjektivnosti i privatnosti znaka kod Željka Jermana i apsurd znaka u radu Svena Stilinovića. Nasuprot njima, djelovanje Borisa Demura vraća se zamislima metafizičkog znaka i uspostavlja spoj modernističkog i tradicionalnog pikturalnog izraza. Demurove spiralne slike imaju karakter visoko estetizirane simboličke i retoričke umjetnosti, te kao takve imaju sve odlike postmodernog (neo, para) klasicizma.

Neokonceptualizam u radu navedenih pripadnika Grupe šesterice autora razvija se u formi slike, teksta i instalacije. Za razliku od američkog, nije usmjeren na problematiziranje medijske, masovne i potrošačke kulture kasnog kapitalizma, već na dekonstrukciju smisla, značenja i vrijednosti postsocijalističke kulture (Šuvaković, 2007: 749).



Slika 7. STILINOVIĆ, Mladen, „Potrošnja crvene-roza“, 1979.

Rana konceptualna, feministička umjetnost u Jugoslaviji obilježena je radom zagrebačke umjetnice Sanje Iveković, koja djeluje u dometu široko postavljenog koncepta medijske (fotografija i video) i feminističke umjetnosti. U svojim feminističkim radovima Sanja Iveković pokreće vizualna pitanja o izgledu žene; o ženi unutar masovnih medijskih mitova i ženi kao autentičnom živom uzorku. U radu pod nazivom „Dvostruki život“ (1959-1975) autorica u formi knjige, na analogijski način, prezentira vlastite fotografije i javne reklamne postere. Ukazuje na kontradiktoran prikaz konkretnog ženskog tijela s idealiziranim, reklamnim ženskim tijelom. Problemizira oblikovanje, prihvatanje, utapanje i gubljenje autentičnosti života kroz žensko tijelo te istražuje prilagođavanje života u popularnoj kulturi i klimi istočnog socijalizma, kao i borbu za identitet (Šuvaković, 2007: 271).



Slika 8. IVEKOVIĆ, Sanja. „Dvostruki život“, 1959-1975, 1975.

Od autora jugoslavenske bihevioralne umjetnosti izdvojila bih djelovanje Vlaste Delimar, koja je svoj rad započela u krugu Grupe šestorice autora. Njezini su radovi performansi jednostavnih predložaka u kojima na intimno-bihevioralni način problematizira status vlastitog tijela kao ženskog tijela i svakodnevice, kao javne i privatne. Uz Vlastu Delimar za povijest jugoslavenske bihevioralne umjetnosti značajno je spomenuti i Crnogorku

Marinu Abramović i Tomislava Gotovca. Osim u performansu Gotovac je djelovao u različitim umjetničkim praksama, od filma i videa, preko fotografije, do već navedenog performansa. Za filmsku umjetnost u kontekstu jugoslavenske konceptualne umjetnosti značajno je napomenuti rad pionira eksperimentalnog filma Ivana Ladislava Galetu koji je istraživao filmski prostor i vrijeme projekcije.

Uz navedene predstavnike jugoslavenske konceptualne umjetnosti svakako bih spomenula karakteristični pristup slovenske grupe OHO i djela: Marka Pogačnika, Slavka Matkovića, rad Biljane Tomić i typoezije, performanse Vojvodanki Bogdanke Poznanović, Katalin Ladik i Milice Kuzmanov, djelovanje Dalibora Martinisa, Brace Dimitrijevića, kritički pristup umjetnosti Dragoljuba Raše Todosijevića, Zorana Popovića i Neše Paripovića, Grupe 143 te drugih autora i grupa koji su stvarali umjetničke pojave u Ljubljani, Zagrebu, Splitu, Novom Sadu i Beogradu.

3. GLASNA TIŠINA

Naslov ovog dijela rada mogao bi navesti na očekivanja da se tekst referira na glazbenom stvaranju, međutim zadaća ovog pisanog rada je da istraži konceptualno u vizualnom radu četiri odabrana autora najmlađe generacije osječke umjetničke scene. Temeljni naglasak sadržaja navedenog pisanog rada ne polazi od uskih metierskih granica, već od problematizacije suvremenih konceptualnih strategija u djelovanju Ane Petrović, Roberta Fišera, Josipa Kaniže i Mirana Blažeka.

Odabrani autori bivši su studenti ili sadašnji profesori Umjetničke akademije u Osijeku. Multimedijalna autorica Ana Petrović diplomira je na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2011. godine pod mentorstvom Vladimira Freliha. Od iste godine dobiva status asistentice na smjeru Video i film. Članica je HDLU-a Osijek i suosnivačica umjetničke organizacije POPUP. Do sada je izlagala na samostalnim i grupnim izlozbama u Hrvatskoj i inozemstvu. Autor Robert Fišer završio je diplomski studij pod mentorstvom profesora Vladimira Freliha 2012. godine. Do sada je izlagao na više grupnih i samostalnih izložbi u Hrvatskoj i inozemstvu. Godine 2009. dobiva drugu nagradu na Međunarodnom biennalu studentske fotografije u Novom Sadu. Suosnivač je umjetničkog izlagačkog projekta POPUP i član HDLU-a Osijek. Josip Kaniža, također jedan od bivših studenata Umjetničke akademije u Osijeku, diplomirao je 2013. godine u klasi profesora Vladimira Freliha. Aktivni je član HDLU-a Osijek i izlagačkog projekta POPUP. Do sada je izlagao na više grupnih i samostalnih izložbi. Autor Miran Blažek diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u klasi Igora Rončevića, a magistrirao na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje u Ljubljani kod profesora Gustava Gnamuša. U razdoblju od 2006. godine, kada je stekao status akademskog slikara, do 2012. godine kada magistrira, zapošljava se na Umjetničkoj akademiji u Osijeku kao asistent slikarstva. Izlagao je na više skupnih i samostalnih izložbi. Godine 2012. dobiva nagradu Radoslav Putar.

Od navedenih autora odabirem radove ili seriju radova te istražujem suvremene konceptualne strategije i akritički problematiziram ideju. U tekstu pod naslovom *Dialog*² bavim se problematikom ideje serije slikarskih objekata autorice Ane Petrović te istražujem društvene konvencije umjetničkog djela kroz različita iskustva i činjenice. Djelovanje i rad

² Dialog; naslov teksta preuzet od naziva kompozicije John Cagea iz 1970. godine za izvedbu dva izvođača s različitim instrumentima

Roberta Fišera u tekstu pod nazivom *Postcard from Heaven*³ problematiziram kroz pisani rad Josefa Koshuta „Umjetnost poslije filozofije“. Osvrćem se na ispitivanje slikarstva kao vizualnog medija, formalističku umjetnost te na istraživanje u umjetnosti. Kroz pisani rad američkog autora Sol LeWitta „Odlomci o konceptualnoj umjetnosti“ problematiziram rad i procesualnost u radu Josipa Kaniže u tekstu *Lecture on the time*⁴. Problematizaciju i istraživanje konceptualnih strategija najmlađe generacije osječkih autora završavam s metafizičkim u radu i djelovanju Mirana Blažeka, kroz LeWittove stavove o umjetnosti u tekstu *Where are we going? And what are we doing?*⁵.

³ *Postcard from Heaven*; naslov teksta preuzet od naziva kompozicije John Cagea iz 1982. godine za izvedbu jedne do dvadeset harfi

⁴ *Lecture on the time*; naslov teksta preuzet od naziva kompozicije John Cagea iz 1985. godine za predavanje dvanaest glasova uz pratnju kazete

⁵ *Where are we going? And what are we doing?*; naslov teksta preuzet od naziva kompozicije John Cagea iz 1961. godine za predavanje

3.1 DIALOG

U travnju 2015. godine, Ana Petrović na izložbi pod nazivom „NaJežiti“ samostalno izlaže slikarske objekte. Izložba je realizirana u organizaciji POPUP-a, u kojoj je Petrović jedna od aktivnih članica. Na navedenoj izložbi autorica instalira slikarske objekte na bijele zidove prostora bivše trgovine, trgovačkog centra „Esseker“, u samom središtu grada Osijeka. Vizualno tekstualne slike, na kojima se istodobno nalaze direktni i indirektni natpisi: „Pay to touch this painting“, „Pure“, „Luxury“, produžetak su na autoričinu seriju crteža „Pay drawings“ iz 2010. godine.

U svojim radovima autorica cinično progovara o problemu tržišta i medija slikarstva, ispituje granice slikarskog medija, poziva nas da dodirnemo njezinu sliku, daje nam mogućnost izbora i odluke da određene aspekte djela prihvatimo ili ne prihvatimo te da ih izaberemo kao dominantne ili sekundarne.

Cinizam u konceptu radova Ane Petrović postavlja nam pitanja o društvenim konvencijama umjetničkog djela ili kako je to Miško Šuvaković jednostavno definirao „o nevoljama s umjetnošću“ (Šuvaković, 2007: 818). Mnogobrojna su pitanja koja nam Petrović postavlja, univerzalna i logička, na koja se traže i na koja će se tražiti odgovori.

Stvari s umjetnošću nisu jednostavne. Pitanje je možemo li posjedovati sliku kao umjetničko djelo? Tko ima pravo na umjetničko djelo? Što znači posjedovati umjetničko djelo? Tko može posjedovati umjetničko djelo? Tko je vlasnik umjetničkog djela? Uostalom, može li se posjedovati umjetnost?

Prije par godina kada je radio na jednoj od svojih knjiga, Miško Šuvaković našao se u situaciji koja mu je donijela odgovore na ova pitanja. Šuvaković je uputio zahtjev Modernoj galeriji u Ljubljani za dozvolu o reprodukciji jednog od slikarskih djela. Ljubljanska Moderna galerija odgovorila mu je da posjeduje slikarsko djelo, ali ne i autorska prava za reprodukciju. Autorsko pravo na djelo imali su isključivo umjetnik i njegovi nasljednici. Nadalje, Šuvaković je izrazito dobro poznao sporno djelo. Mogao ga je u sjećanju prizvati, o njemu govoriti i pisati. Bez obzira na pretjeranu birokratizaciju, njegovo je sjećanje prisvojilo to djelo, on ga posjeduje (Šuvaković, 2007: 819).

Jedan od konkretnijih primjera o pravu na djelo je priča je američkog pop-art kipara Georgea Segala. Segal je ranih šezdesetih godina prošlog stoljeća napravio *assamblage*, kojega su činile dvije gipsane figure postavljene da sjede na zapuštenom trosjedu. Djelo je kupio ugledni kolekcionar. Nakon nekog vremena Segal je posjetio kolekcionara i njegovu kolekciju. Kolekcionar mu je pokazao sporno djelo. Vidjevši svoje djelo, Segal se razljutio.

Spomenuti kolekcionar promijenio je Segalovo djelo premjestivši gipsane skulpture s trošnog trosjeda na novi kožni trosjed. Time je vidno narušio djelo, viziju i koncept. Događaj je rezultirao dugim sudskim procesom u kojemu umjetnik nije imao zakonsku zaštitu.

Nakon toga, jedan liberalni američki senator pokrenuo je pitanje o autorskom pravu umjetnika na zaštitu djela, odnosno vlasničkog prava na djelo kao završnog predmeta te na pravo o sudjelovanju u zaradi od prodaje djela (Šuvaković, 2007: 821). Razvijanjem ovog prava u Americi omogućilo je umjetnicima naknadnu dobit od pretprodaje djela na tržištu umjetnosti, ali i zaštitu djela kao specifičnog i autentičnog.

Pitanje vlasništva postavlja nam potpitanje o autorstvu djela. Mnogi su se umjetnici odrekli autentičnosti, prepuštajući drugima da izrade njihovo djelo. Poznat nam je primjer američkog pop-art umjetnika Andya Warhola koji je u svojoj Tvornici u New Yorku, u suradnji s tehničarima i asistentima, stvorio trgovački brend (Šuvaković, 2007: 819). Pitanja o autorstvu postavljena su još početkom 20. stoljeća. Marcel Duchamp sa zamislama *ready madea* ukazuje da umjetnik nije isključivo onaj koji stvara manualno, već je umjetnik i onaj koji napravljeni proizvod stavlja u službu umjetnosti.

Godine 1997., u Stedelijk muzeju u Amsterdamu, umjetnik Alexander Berner direktno intervenira na originalnu sliku Kazimira Maljeviča „Bijeli križ na sivom“. Umjetnik na slavnoj suprematističkoj slici sprejem ispisuje znak američkog dolara „\$“. Nakon toga je pozvan na sud zbog vandalizma koji je učinio. Berner je uništio jedno od velikih djela europske moderne i avangardne kulture s početka 20. stoljeća te svojom intervencijom učinio umjetničko djelo na već postojećem umjetničkom djelu (Šuvaković, 2007: 821). Faktor Bernerove akcije je nepoznat, možemo ga samo pretpostaviti. No Bernerovom akcijom pokrenuta su pitanja o pravu na vlasništvo umjetničkog djela, kao i o pravu na umjetnost.

U jednoj od svojih simboličkih akcija pod nazivom „Nebo“ autor Ante Jerković poziva publiku da s njim promatra komadić plavog neba. Pernamentna izložba neba poigrava se s pravom posjedovanja i vrijednosti umjetničkog djela. Jer pravo na umjetničko djelo i posjedovanje umjetničkog djela kao vrijednosti, nije isto pravo kao pravo na umjetnost, djelovanja unutar umjetnosti i iskazivanje umjetničkog stava.

Radovi Ane Petrović određeni su dio svijesti, mišljenja i ponašanja. Petrović se suočava sa sveopćim, suvremenim pitanjima teorije umjetnosti, a ta su da umjetničko djelo postoji istovremeno u različitim svjetovima kulture, umjetnosti i društva. Kao takvo uvjetovano je poviješću, geografijom, indentitetom, funkcijom, prisvajanjem, ekonomijom, vrijednosti i osjećajem. Odnosno, sa svim onim uvjetima koji su jednako važni u svemu što čovjek radi, bez obzira je li u pitanju znanost, umjetnost ili naša svakodnevnica. Ti

nas uvjeti određuju, određuju naš rad, naše razmišljanje i našu umjetnost. Oni nisu slučajni, kao što i nije slučajan ciničan pristup mlade osječke autorice po pitanjima umjetničkog tržišta u zemlji, gdje je umjetnost i kultura zadnja rupa na sviralu.



Slika 9. Petrović, Ana. „Pay to touch this panting“, akril na platnu, 170 x 200 cm, 2015.



Slika 10. Petrović, Ana. „Pure“, akril na platnu, 100 x 150cm , 2013. i 120 x 180cm, 2014.



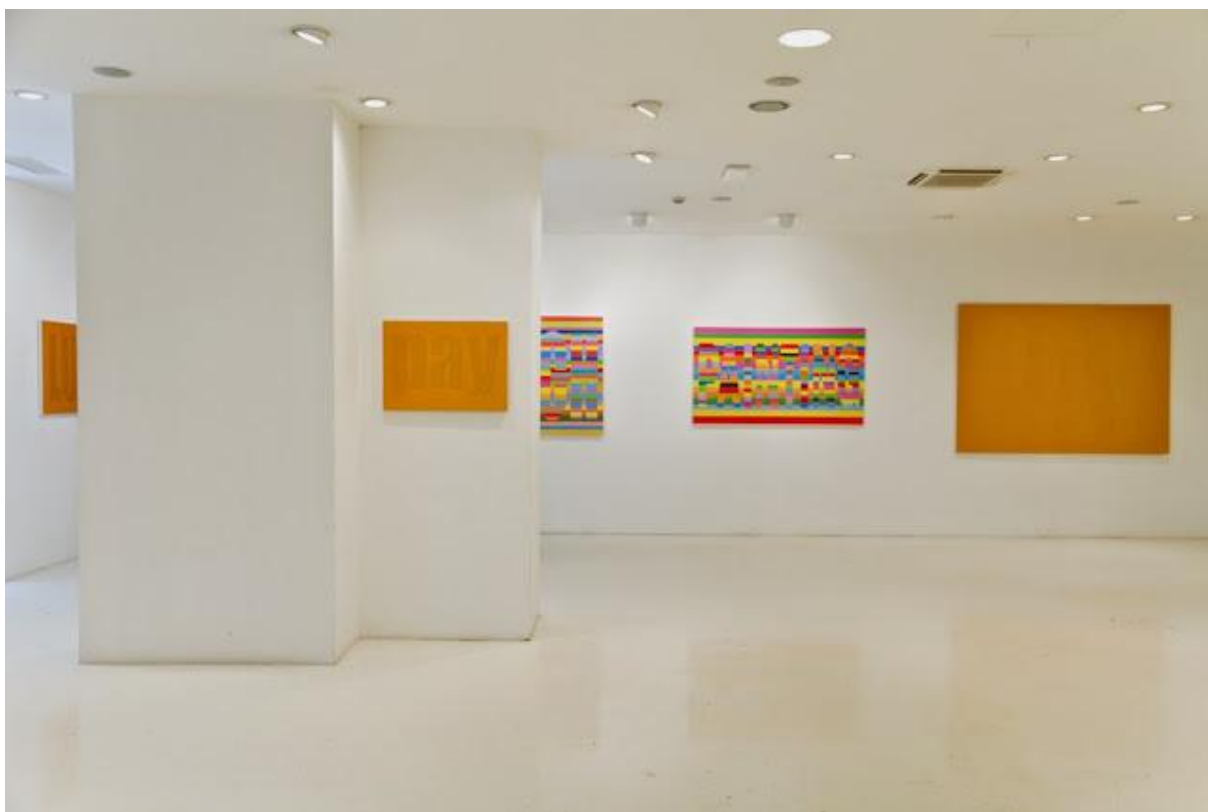
Slika 11. Petrović, Ana. „Poor“ metalne čestice u akrilnom mediju na platnu, 110 x 160cm, 2013.



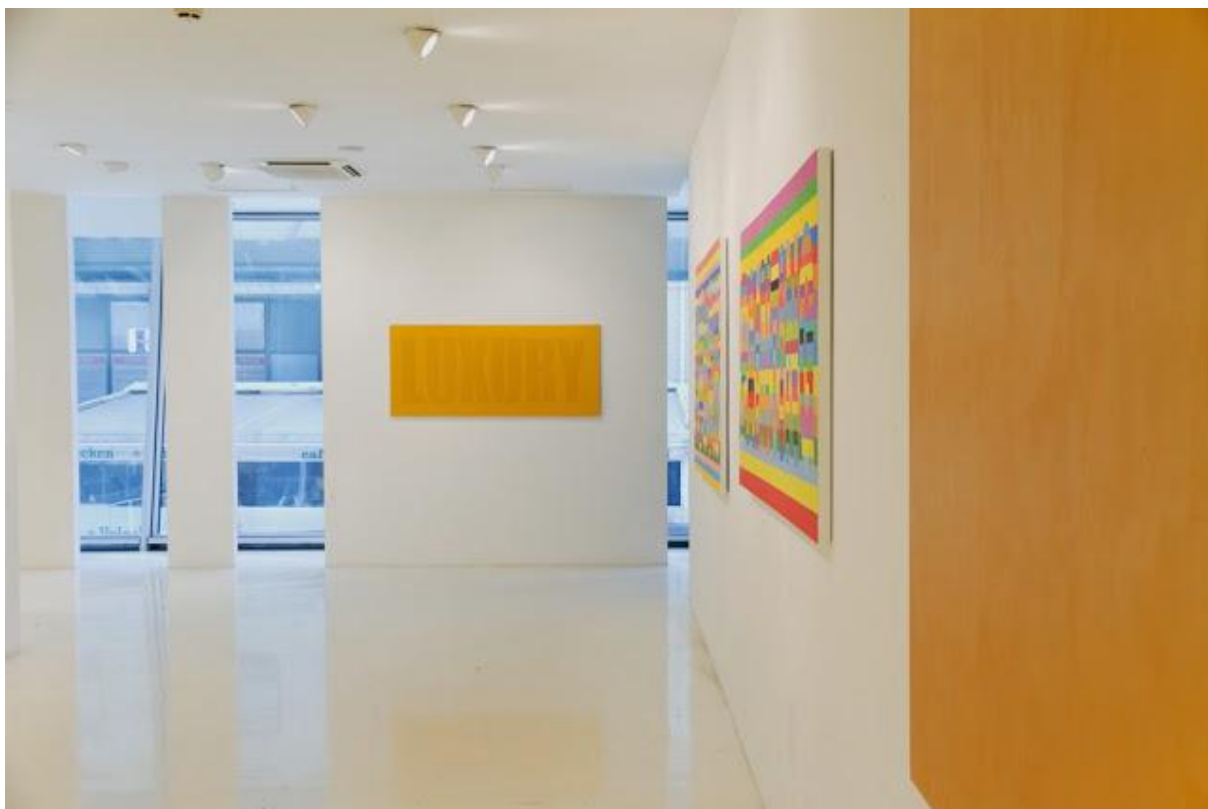
Slika 12. Petrović, Ana. „Poor“, detalj, 110 x 160cm, 2013.



Slika 13. Petrović, Ana. „NaJežiti“, POPUP 18, 2015.



Slika 14. Petrović, Ana. „NaJežiti“, POPUP 18, 2015.



Slika 15. Petrović, Ana. „NaJežiti“, POPUP 18, 2015.



Slika 16. Petrović, Ana. „NaJežiti“, POPUP 18, 2015.

3.2 POSTCARD FROM HEAVEN

Godine 1969., časopis *Studio International* objavljuje tekst Josepha Kosutha „Umjetnost poslije filozofije“. U tekstu koji se temelji na teoretskom radu, Kosuth problematizira konceptualnu umjetnost, propitkuje formalističku umjetnost i njezina usmjerenja. Konceptualni umjetnici, među ostalima i Kosuth, kritički su pristupali formalističkoj umjetnošću, misleći na apstraktnu umjetnost koju je podržavao američki kritičar Clement Greenberg, apstraktni ekspresionizam i postslikarsku apstrakciju. Greenbergov tekst „Modernističko slikarstvo“ smatra se najvažnijim tekstom slikarskog formalizma. On govori da je slikarstvo određeno isključivo površinom i umjetnikovom stvaralačkom refleksijom površine (Šuvaković, 2007: 391).

Pojam formalistička umjetnost odnosi se na svaku autonomnu umjetničku praksu zasnovanu na analiziranju materijala, medija, kompozicije, likovnih/vizualnih elemenata kao osnovnih aspekata i tema umjetnosti (Šuvaković, 2015).

Kosuth navodi da je slikarstvo, kao formalistička umjetnost, prethodnica dekorativnosti i njezino je umjetničko obilježje minorno, gotovo da ga nema, te da slikarstvo kao takvo nije umjetnost, već čisto estetsko vježbanje. Nadalje, navodi da se priroda umjetnosti, njezina bit ili suština općenito prihvaća kao definirani oblik postojećeg konteksta (svijeta) umjetnosti. Tom definiranom obliku umjetnosti autor suprostavlja ideal istraživačke umjetnosti kojoj je zadatak da preispituje i istražuje prirodu umjetnosti, odnosno bitne aspekte koje definiraju kontekst umjetnosti (Šuvaković, 2007: 393).

Za Kosutha se priroda slikarstva ne može istražiti iz konteksta produkcije slikarstva, jer produkcija podrazumijeva prihvaćanje okvira medija slikarstva. Priroda slikarstva mora se istražiti ispitivanjem i istraživanjem postojećih okvira medija slikarstva, odnosno umjetnosti. Štoviše, kada interes i rad umjetnika prijeđu iz domene medija u domenu umjetnosti, tada umjetnik nije vezan za specifični medij, već za istraživanje ideje i poretka umjetnosti. Kosuth smatra da biti umjetnik znači ispitivati i istraživati prirodu umjetnosti (Šuvaković, 2007: 395).

Robert Fišer u procesu slikarstva od formalističkog pristupa isključivo zadržava potrebu da platno ispuni bojom. Autor ne razmišlja o radovima kao zasebnim komadima.

Njegovo se stvaralaštvo temelji na konstantnom istraživanju u kojem ni jedno djelo nije važnije i konačnije od drugog. Dakle Fišerova glavna okupacija je istraživanje i ispitivanje. No što to Fišer istražuje i ispituje?

Problematika ispitivanja i istraživanja umjetnosti te umjetničkih medija odavno je aktualna. Već spomenuti Kosuth ju je u navedenom tekstu problematizirao šezdesetih godina prošlog stoljeća. Činjenica je da svaki autor istraživač ima različiti problematski pristup umjetnosti te da prirodu umjetnosti i medija istražuje na individualan način.

Za Roberta Fišera možemo reći da se u svom radu već neko vrijeme bavi ispitivanjem i istraživanjem slikarstva kao umjetničkog medija. Fišer problematski istražuje i ispituje slikarstvo, granice slikarstva, negaciju, degradaciju slikarstva, slikarski proces, slikarstvo kao objekt, itd. Fišer propitkuje i istražuje prirodu umjetnosti. Među ostalim, Fišer također istražuje i ispituje sebe, odnosno vlastitu prirodu jer put do samospoznaje je proces ispitivanja i istraživanja sebe.

Seriju slika Roberta Fišera pod nazivom „Monokromija“ čine isključivo crno i bijelo obojena platna. Jednobojne slike većeg formata svedene su na dvije nenametljive frakture, izvedene kistom i spužvastim valjkom raspoređene u pravilne plohe. Jednostavnost i nenametljivost koje dominiraju Fišerovom izvedbom posebno možemo doživjeti na njegovim bijelim platnima pod određenim kutem osvjetljenja koje stapa dvije frakture i stvara apsolutnu bjelinu lišenu zbivanja.

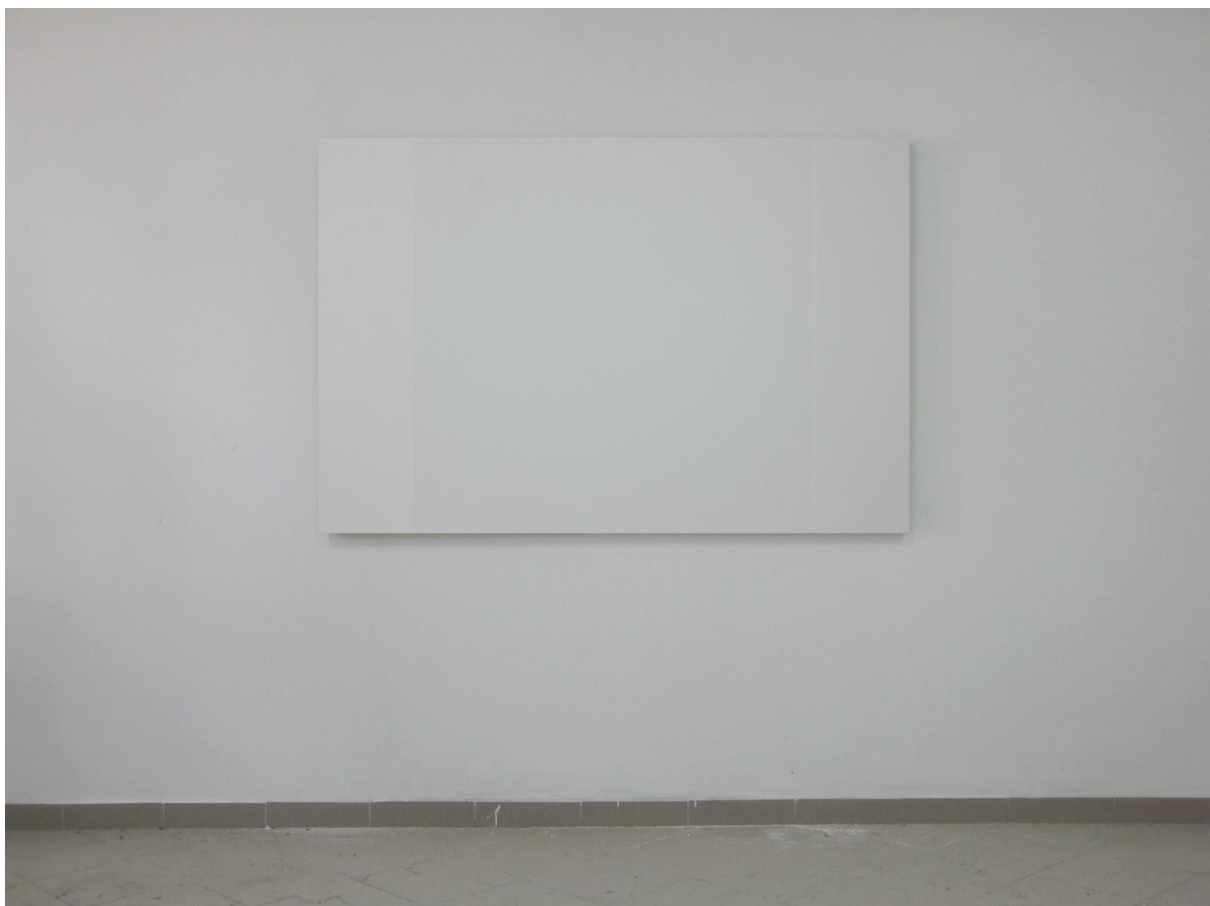
Slika koja se smatra najsuzdržanijom, ali i najemotivnijom slikom ili vizijom prošlog stoljeća, svakako je slika Kazimira Maljeviča „Bijeli kvadrat na bijeloj osnovi“. U hrvatskom slikarstvu, od početka 19. stoljeća do danas, javlja se crno i bijelo u različitim oblicima i s još različitim suznačenjem. To nedvojbeno objašnjava sklonost umjetnika iz naše sredine da je ta kromatska krajnost utemeljena u samom njihovom biću (od Kraljevićeva olovno bijelog pigmenta u kontrastu sa crnim, Babićevih crnih zastava, impasto crnih nanosa Ljube Ivančića, preko Kristlove bijele serije slika, bijelih platna sa srebrnom linijom Josipa Vanište, do crno-bijelih kontrasta Julija Knifera).

U svojim radovima autor Robert Fišer promišljeno odabire crno, bijelo i monokromno. Jednobožnost i neboje logična je suprotnost od višebožnosti i boja. Umjetnikova potreba za odsustvom boje, a u prvom redu potreba za radom, odraz je njegove krajnje autentične svijesti. Svijest je odraz promišljanja i rasuđivanja o svijetu koji nas okružuje. Kao što bi Noam Chomsky rekao, „svijest je naš proizvod“. Fišerov proizvod su „Monokromije“ ili kako sam umjetnik kaže: „Monokromije su odraz mog promišljanja, moja agonija od ičega boljeg i pametnijeg u ovome vremenu roza lunaparka i šarenog pakla koji nas okružuje.“ (Fišer, 2015)

Umjetnička potreba Roberta Fišera ogleda se u nastojanju da svoja promišljanja pretoči u čvrsto djelo. Premda se promišljanja mijenjaju, prolaze kroz transformacije i donose nova tumačenja, nove borbe i budnosti. Donose nova ispitivanja, istraživanja, negacije, degradacije, nove procese i nove radove. Radove koji nisu samo ono što se ukazuje pred našim okom. Drugim riječima, radove identiteta, emocija, znanja, uvjerenja, prisvajanja, povijesti i vrijednosti koje jedno djelo realizira u danom trenutku recepcije. A umjetnost i jest ono područje djelatnosti na kojemu se najizrazitije pa čak i najbolje potvrđuje osobnost, pravo na razlike, na individualnu slobodu.



Slika 17. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 2“, ulje na platnu, 120 x 180 cm, 2013.



Slika 18. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 3“, ulje na platnu, 120 x 180 cm, 2013.



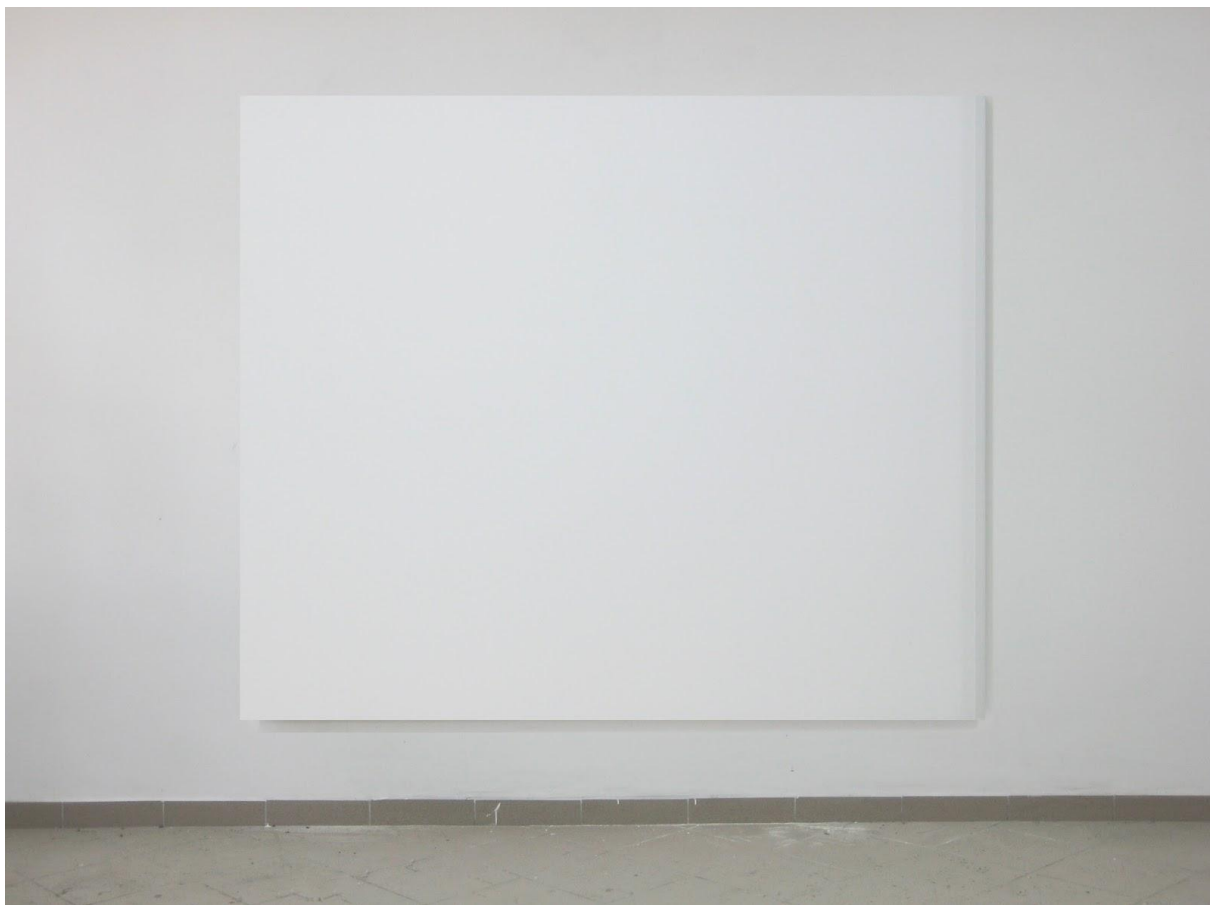
Slika 19. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 4“, ulje na platnu, 120 x 180 cm, 2013.



Slika 20. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 5“, ulje na platnu, 140 x 140 cm, 2013.



Slika 21. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 6“, ulje na platnu, 140 x 140 cm, 2014.



Slika 22. FIŠER, Robert. „Bezimena površina 9“, 180 x 200 cm, 2015.

3.3 LECTURE ON THE TIME

Američki umjetnik Sol LeWitt objavljuje 1967. godine u njujorškom časopisu Artforum tekst „Odlomci o konceptualnoj umjetnosti“. Objavljeni tekst o umjetnosti smatra se prvim tekstom u kojemu se upotrijebila sintagma „konceptualna umjetnost“. U tekstu autor izlaže transformaciju minimalne umjetnosti u konceptualnu umjetnost te daje okvir postminimalne umjetnosti, iako ne koristi termin postminimalna umjetnost. Navedeni tekst polazi od važnosti ideje i koncepcije u konceptualnoj umjetnosti, o procesu rada kao mehaničkoj i mentalnoj realizaciji koncepta i projekta te o konceptualnom projektu koji se temelji kao opći okvir produkcije umjetnosti. U autorovoj su terminologiji „konceptualno“ i „mentalno“ sinonimi, odnosno koncept je ono što ulazi u rad, a mentalni aspekt rada je reakcija subjekta na konceptualnost rada. Po LeWittu zanimljivo u radu ne proizlazi iz emocije ili percepcije objekta u prostoru karakterističnog za minimalnu umjetnost, već se odnosi na konceptualnu ili mentalnu zanimljivost (Šuvaković, 2007: 195).

Konkretna rad, ponuđen kao umjetnički rad, po LeWittu mora imati jednostavnu i lako dostupnu formu koja ideju čini važnom bez ekspresionističke emocije. Navodi da je forma ograničene važnosti te da isključivo služi za prezentaciju ideje, odnosno koncepta koji je pojavnost forme. Smatra da bi osnovna jedinica djela trebala biti namjerno nezanimljiva kako bi lakše postala najvažniji dio cjelokupnog rada te da uporaba kompleksnih osnovnih formi razbija jedinstvo djela. Nadalje, materijal od kojeg je rad napravljen za Sol LeWitta važan je onoliko koliko omogućava konkretno iščitavanje ideje, a materija kao pojavnost objekta ili instalacije nosi važnost po načinu kako je smišljena, odnosno kako je koncipirana. Također LeWitt navodi da je umjetnost dobra isključivo ako je dobra ideja ili koncept. Autor smatra da pojavnost djela i koncept naglašavaju stav i poziciju umjetnika, odnosno iznose stajalište umjetnika prema umjetnosti (Šuvaković, 2007: 197).

„U konceptualnoj umjetnosti ideja ili koncepcija je najvažniji aspekt djela. Kad neki umjetnik upotrebljava konceptualni oblik umjetnosti to znači da su sve zamisli i rješenja prethodno izrađeni, a izvođenje je čisto mehanička stvar. Ideja postaje mašina koja pravi umjetnost. Ova vrsta umjetnosti nije teorijska i nije ilustracija teorija, ona je intuitivna, obuhvaća sve tipove mentalnih procesa i bez cilja je. Ona uglavnom ne ovisi o zanatskoj vještini umjetnika. Cilj umjetnika koji se bavi konceptualnom umjetnošću je da svoje djelo učini u mentalnom pogledu zanimljivo za promatrača i zbog toga on obično hoće da ono emocionalno djeluje

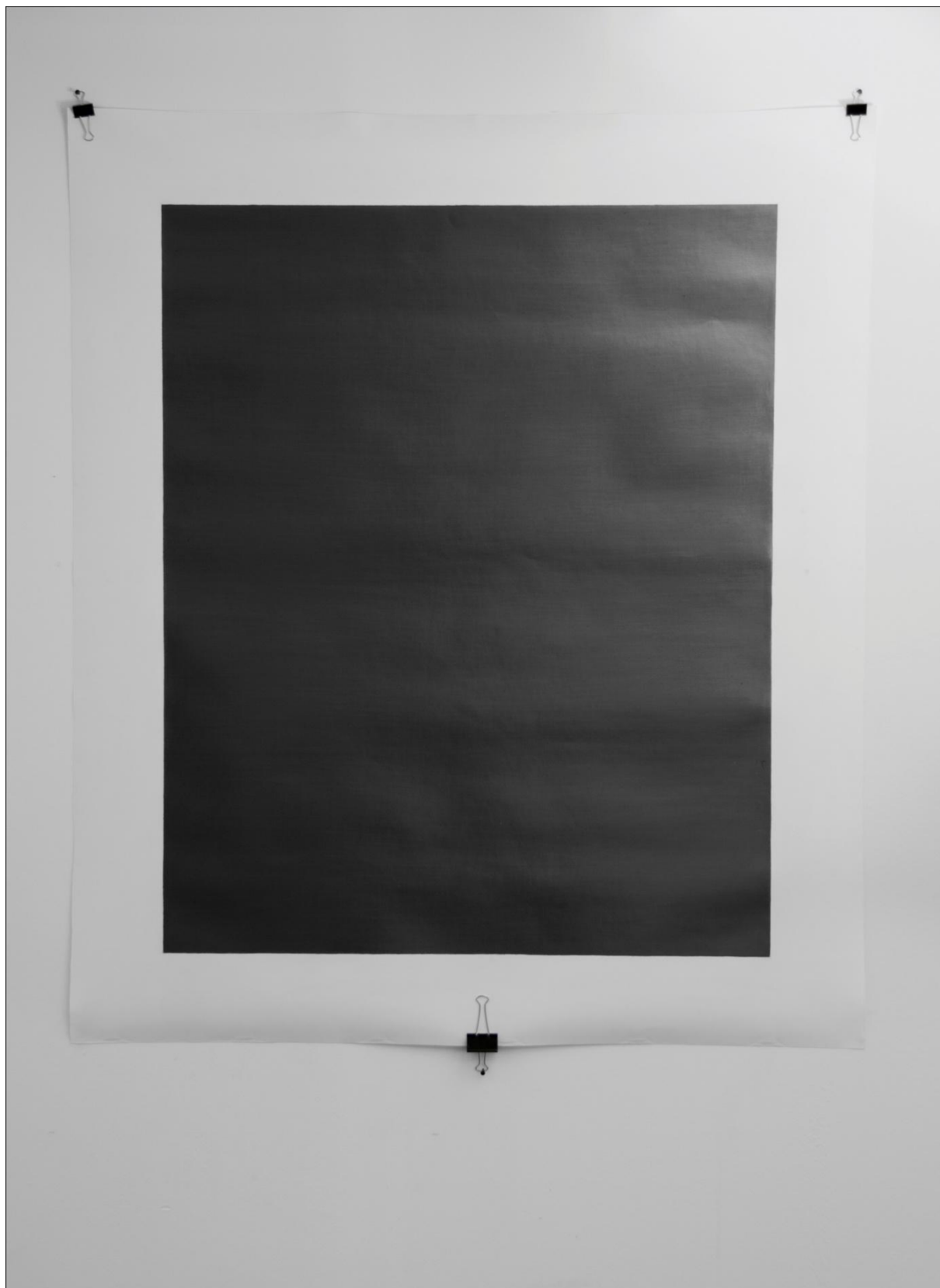
nezanimljivo. Međutim, nema razloga za pretpostavku da konceptualni umjetnik hoće da dosadi promatraču. Očekivanja emocionalnog šoka – na kojeg nas je navikla ekspresionistička umjetnost – samo bi zavaralo promatrača u razumijevanju te umjetnosti.“ (Šuvaković, 2007: 195)

Za djela Josipa Kaniže možemo reći da su karakteristični dokumenti odvijanja procesa svedenog na jednostavna sredstva: grafitnu olovku i list papira. Još kao student, Kaniža eksperimentira grafitnom olovkom na listu papira iz čega proizlazi reduciran monokrom koji postaje identifikacijsko obilježje za autorov daljnji rad.

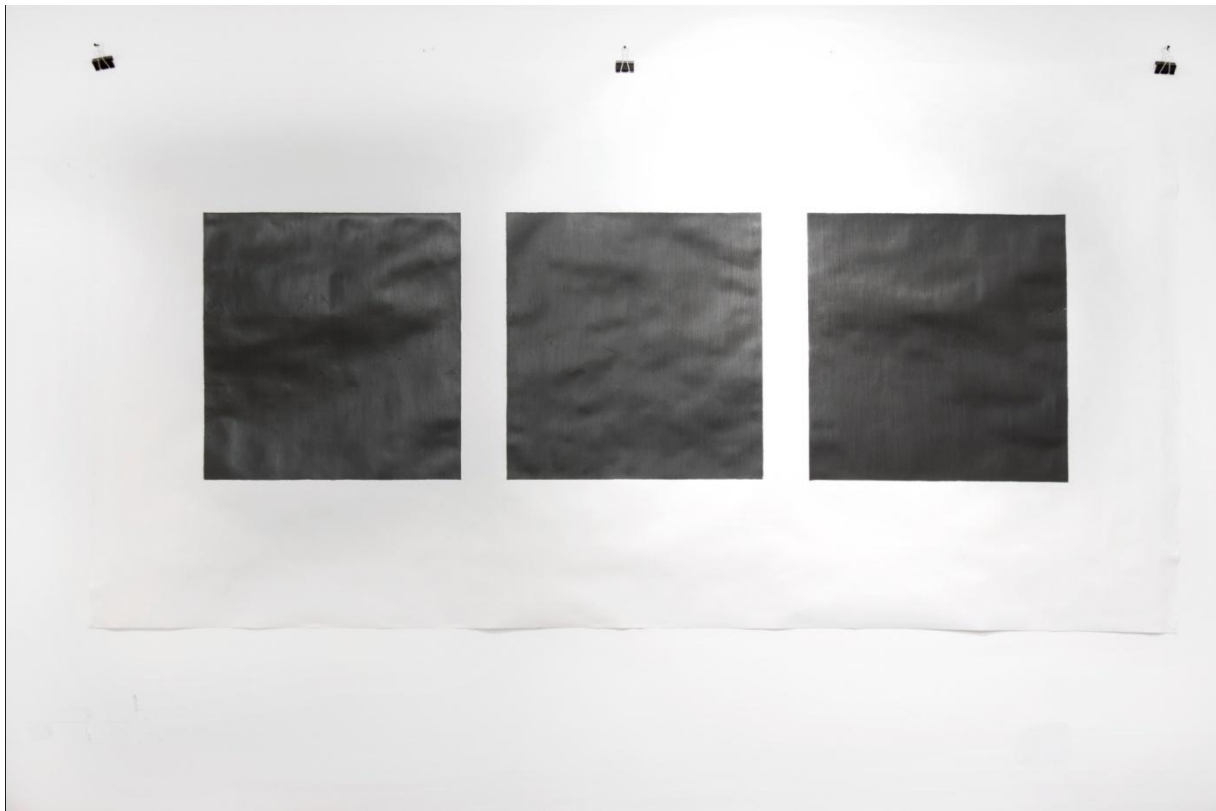
U seriji radova pod nazivom „Dokument 6B“ koja je nastala za vrijeme studiranja, Kaniža grafitom trlja po položenim listovima papira preko ploha tada neobnovljene unutrašnjosti Umjetničke akademije u Osijeku. Slikarski postupak koji autor izvodi zabilježava stvaranje različitih elemenata u prostoru od različite teksture zidova, oronulih podova, do vrata Akademije. Preslikavanjem različitih ploha unutrašnjosti institucije Josip Kaniža konkretan prostor interpretira u apstraktan. Trodimenzionalnu formu sažima u dvodimenzionalne monokromne površine koje nose zabilježeni trenutak. Proces dokumentiranja, odnosno zabilježavanja traje iz monokroma u monokrom, posjeduje određenu kronologiju trenutka bez redoslijeda. Redoslijed u Kanižinim monokromima nema važnost. Autor procesom dokumentiranja nema potrebu za arhiviranjem prostora u svrhu evokacije realnosti ili dekonstrukcije, već iz njegove potrebe proizlazi arhiviranje po strukturi reducirane jednobojne forme, odnosno sažeti dokumenti prostora. U daljnjem radu Kaniža ostaje dosljedan procesualnosti i monokromnim radovima izvedenim s jednostavnim sredstvima. Serija radova „8971“ svedena je na proces pravilne izmjene povlačenja grafita po površini lista papira formiranoj u geometrijske oblike: kvadrat, krug, pravokutnik. Jednobojni radovi izvedeni grafitom osim jednostavnosti posjeduju prirodne karakteristike grafita koje ostvaruju mogućnost refleksije, odnosno zrcaljenja promatrača i okolnog prostora u radu. Refleksija u Kanižinim monokromima na suptilan način ostvaruje interakciju s promatračem i prostorom te postavlja pitanje: Radi li se tu o mekanom sjaju osobine grafita ili mentalnom odrazu?

U vlastitom radu Josip Kaniža stavlja naglasak na proces. Proces koji se po svojoj čulnoj važnosti odvija u vremenu, stvara učinak, transformaciju i promjenu u radu. Sredinom šezdestih godina prošloga stoljeća uvedena je dokumentacija procesa rada s ciljem informiranja o učinjenom. Tada dokumentacija procesa istovremeno dobiva različite metode

zabilježavanja. Metodu objektivne dokumentacije putem fotografije i videa, tekstualnu dokumentaciju procesa, odnosno pisani opis procesa i dokumentaciju procesa metodom strukture procesa ili strukture koncepta. Dokumentacija strukture procesa ili koncepta u Kanižinim radovima manifestira se u prostorno vremenskim potezima olovke koji dodiruju granice trenutka. Motorika Kanižine ruke u tijeku zabilježavanja procesa stvara dvojake vrijednosti: vizualni rad i viziju trenutka, odnosno vremena, a svaki od Kanižinih radova sadrži periodični proces zabilježavanja ovdje i sada, u trenutku i za trenutak.



Slika 23. KANIŽA, Josip. „8971/7“, grafit na papiru, 150 x 140 cm, 2012.



Slika 24. KANIŽA, Josip. „8971/5“, grafit na papiru, 150 x 300 cm, 2012.



Slika 25. KANIŽA, Josip. „8971/8“, grafit na papiru, 219 x 150 cm, 2012.



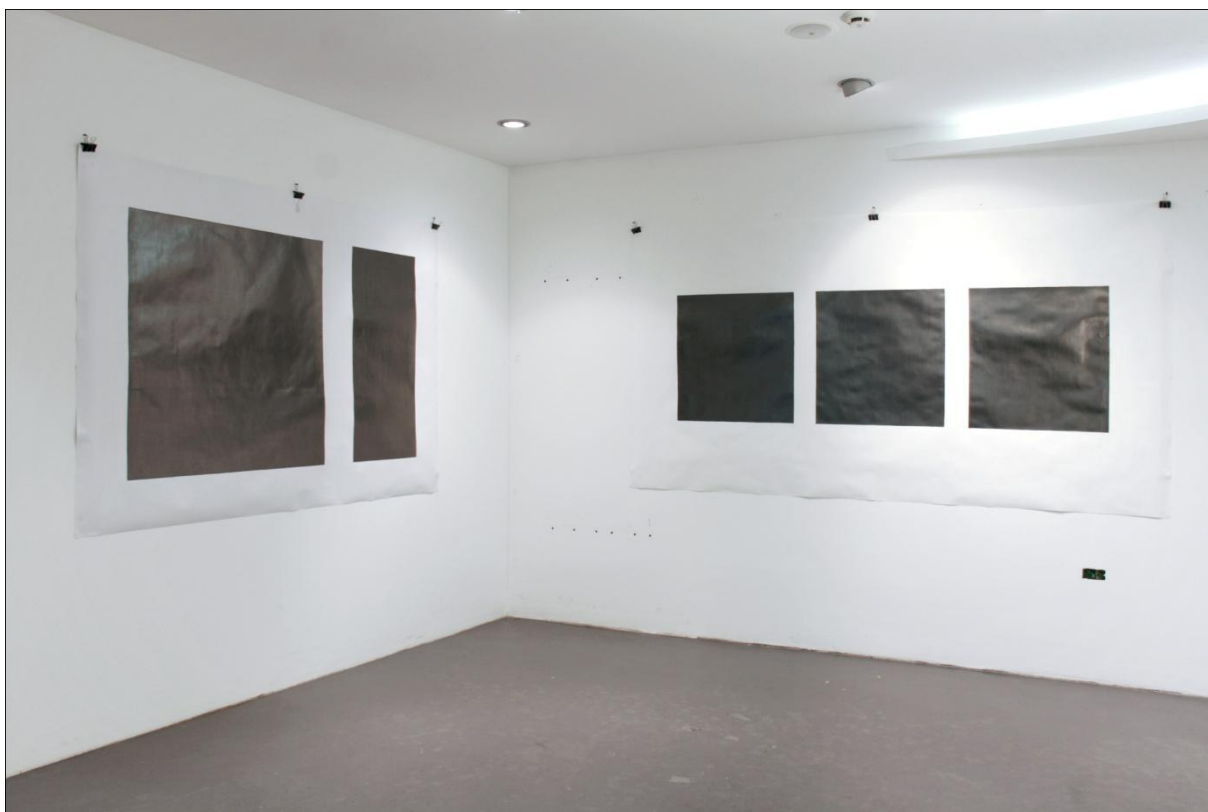
Slika 26. KANIŽA, Josip. „Dokument 6B“, POPUP 11, 2013.



Slika 27. KANIŽA, Josip. „Dokument 6B“, POPUP 11, 2013.



Slika 28. KANIŽA, Josip. „Dokument 6B“, POPUP 11, 2013.



Slika 29. KANIŽA, Josip. „Dokument 6B“, POPUP 11, 2013.

3.4 WHERE ARE WE GOING? AND WHAT ARE WE DOING?

Sol LeWitt, dvije godine nakon objave teksta „Odlomci o konceptualnoj umjetnosti“, u prvom broju časopisa „Art-Language“ u sažetoj formi objavljuje „Stavove o konceptualnoj umjetnosti“. Oba teksta pisana su u obliku statementa, pri čemu je naznačeno da ih ne treba definirati kao umjetničko tekstualne radove, već kao tekstove o umjetnosti (Šuvaković, 2007:195).

Za razliku od „Odlomaka o konceptualnoj umjetnosti“, umjetnički tekst „Stavovi o konceptualnoj umjetnosti“ nije usmjeren raspravi o apstraktnom ekspresionizmu i analizi transformacije minimalne umjetnosti, već razradi statusa konceptualne umjetnosti kroz razmišljanja o umjetnosti (Šuvaković, 2007: 198).

Sol LeWitt u nekim od svojih stavova navodi da konceptualni umjetnici dolaze do zaključaka do kojih logika ne može doći te se karakteriziraju više kao mistici nego racionalisti. Smatra da racionalni izričaji ponavljaju racionalne izričaje, a nelogični izričaji vode novom iskustvu. U okviru iznesenih razmišljanja LeWitt odbacuje formalističku estetiku i stavlja naglasak na mentalno u umjetnosti. Nadalje, kroz stavove navodi kako riječi „slikarstvo“ i „skulptura“ označavaju tradicionalne okvire umjetnosti te uporabom tih riječi autor umjetnik prihvaća tradicionalne okvire koji ga ograničavaju. Po LeWittu koncept i ideja razlikuju se po tome što se pod koncept podrazumijeva opća odredba, a pod ideje sastavni dio neke cjeline te da ideje izvršavaju koncept. Također navodi kako se ideje mogu razvijati u neočekivanim pravcima, ali kao takve moraju biti razrađene i dovršene prije oblikovanja u sljedeću ideju. Iz navedenih stavova LeWitt naglašava da umjetničko djelo može biti posrednik između umjetnikova mišljenja i promatrača, ali ne mora nužno dostići promatrača kao što ne mora ni napustiti umjetnikov um. Autor smatra da su sve ideje umjetnost, posebno ako su unutar umjetničkih konvencija te ako se konvencije umjetnosti izmjenjuju s umjetničkim radom. Međutim, po autoru uspješna umjetnost mijenja percepciju i pogled na umjetničke konvencije, a subjektivna percepcija ideja vodi novim idejama, a time i novom iskustvu (Šuvaković, 2007: 199).

Za ranije Blažekove radove možemo reći da zahvaćaju umjetničko promišljanje kroz slikarski medij. Jedna od Blažekovih slikarskih serija pod nazivom „Monokrom“ ispituje problematski pristup slikarstva te otvara nadosjetilno u suštini slikarskog procesa i umjetnosti.

Daljnji Blažekov rad postavljen je kao površina iz kojih se izvodi trodimenzionalna konfiguracija. Autorova instalacija pod nazivom „Inside Story“ iz 2013. godine izvedena je iz dvodimenzionalnog modusa u trodimezionalni. Blažek izravno intervenira na zidove u galerijskom prostoru zagrebačkog Instituta za suvremenu umjetnost. Tim posredovanjem autor zidove galerije boja drvenim ugljenom u tamno na visinu do koje mu doseže ruka, a ugljenu prašinu, koja je otpala u procesu bojanja kuhanjem, veže s voskom i izrađuje trodimenzionalni model galerijskog prostora u omjeru 1:100.

Izvođenjem trodimezionalnog iz dvodimezionalnog modusa, autor nam postavlja rad koji narušava formalni status umjetnosti, a usto nas uvodi u narušavanje tradicionalnog, ali i grinbergovskog pristupa mediju; slike i skulpture. Međutim, neizbježno je da Blažekov rad uključuje i aspekte slike i aspekte skulpture da bi izdvojio nešto treće, a to treće je koncept rada, mentalna reprezentacija i napredovanje u saznanju.

Godinu dana nakon instalacije u prostoru Instituta za suvremenu umjetnost, autor u sklopu osječkog POPUP-a izlaže vizualno-prostorni rad pod nazivom „Incubare“. Blažek, u svrhu rada, svjesno odabire jednu od napuštenih prostorija osječkog pothodnika, koja se nalazi ispod Trga dr. Ante Starčevića. Svjestan činjenice da je odabrani podzemni prostor nastao oduzimanjem zemlje, te da zemlja pamti (Loinjak, 2015), Blažek nastoji prostoru vratiti oduzeto stanje. Autorovo djelovanje započinje preuzimajući prostorne karakteristike po kojima u daljnjem procesu strukturira trodimezionalni zemljani model omjera 1:25.

Blažek je u trodimenzionalni model uveo dva materijala: zemlju i pčelinji vosak. Oba materijala imaju određeni specifični učinak, ali njihova je usmjerenost različita od formalističkog razumijevanja estetskih pojava. Miješanje zemlje i pčelinjeg voska nije iscrpljeno evociranjem, proizlazi iz misionarskog opažanja i ima alegorijsko značenje. Alegorijska i alkemijska dimenzija materijala očitovala se šezdesetih godina prošlog stoljeća u djelima Josepha Beuysa. Beuys je u svoje radove poput „Masnih kutova“ i „Stolice s mašču“ uveo mast i pust u svrhu isticanja ideje o preobrazbi i supstanci kako bi izazvao promjenu i razvoj njemačkog, ali i svjetskog društva. U jednoj od svojih akcija pod nazivom „Kako objasniti slike mrtvome zecu“, koja je održana u Galeriji Schmela u Düsseldorfu 1965. godine, uvodi med kao materijal te navodi:

„Priroda je topline latentna u medu, vosku, pa čak i polenu i u soku iscijeđenom iz biljki. U mitologiji se med smatrao duhovnom supstancijom, a pčele su bile božanske. Kult pčele u temelju je kult Venere... Naširoko je rasprostranjen i na njega je utjecao cijeli proces

nastanka, veza između zemaljskoga i božanskoga. Struja supstancije koja izvire iz cijelog okoliša – iz biljaka, minerala i sunca – bit je kulta pčela.“ (Beuys, 2003: 125)

Alkemijski i već navedeni alegorijski pristup materijalu uključen je u suvremeni izraz Blažekovog stvaranja. Ostvarivanje kroz odabrane materijale i prostor za Blažeka ne kreće od racionalnog djelovanja, već od manifestacije spiritualnog karaktera. Odabrani materijali, odnosno „prosta“ zemlja i pročišćeni pčelinji vosak, povezuju ono što oko nas postoji, a obredom njihova spajanja i samim produktom autor nam prikazuje odnos u kojem postojimo.

Spomenuti Blažekovi radovi razvijaju vizualnu prezentaciju do potpune ostvarenosti koja nije ograničena samo na fizički vidljivo, već je refleks nečega višeg, nevidljivog. Simbolička interpretacija u Blažekovom radu ne polazi iz „uzvišene“ filozofije, već iz potrebe da autor ostvari misiju. Svatko tko se dublje zanima za Blažekovo stvaranje ubrzo dolazi do spoznaje da se ono bavi osnovnim pitanjima koja se tiču svakoga. Nevidljiva duhovna dimenzija prije svega pokreće promišljanja i potiče buđenje životnog međuprostora, a Blažek u ulozi misionara iznosi taj međuprostor iz dubine nesvjesnog i zatim nam ga prikazuje u svjetlu svjesnog uma.



Slika 30. BLAŽEK, Miran. „Inside Story“, 2013.



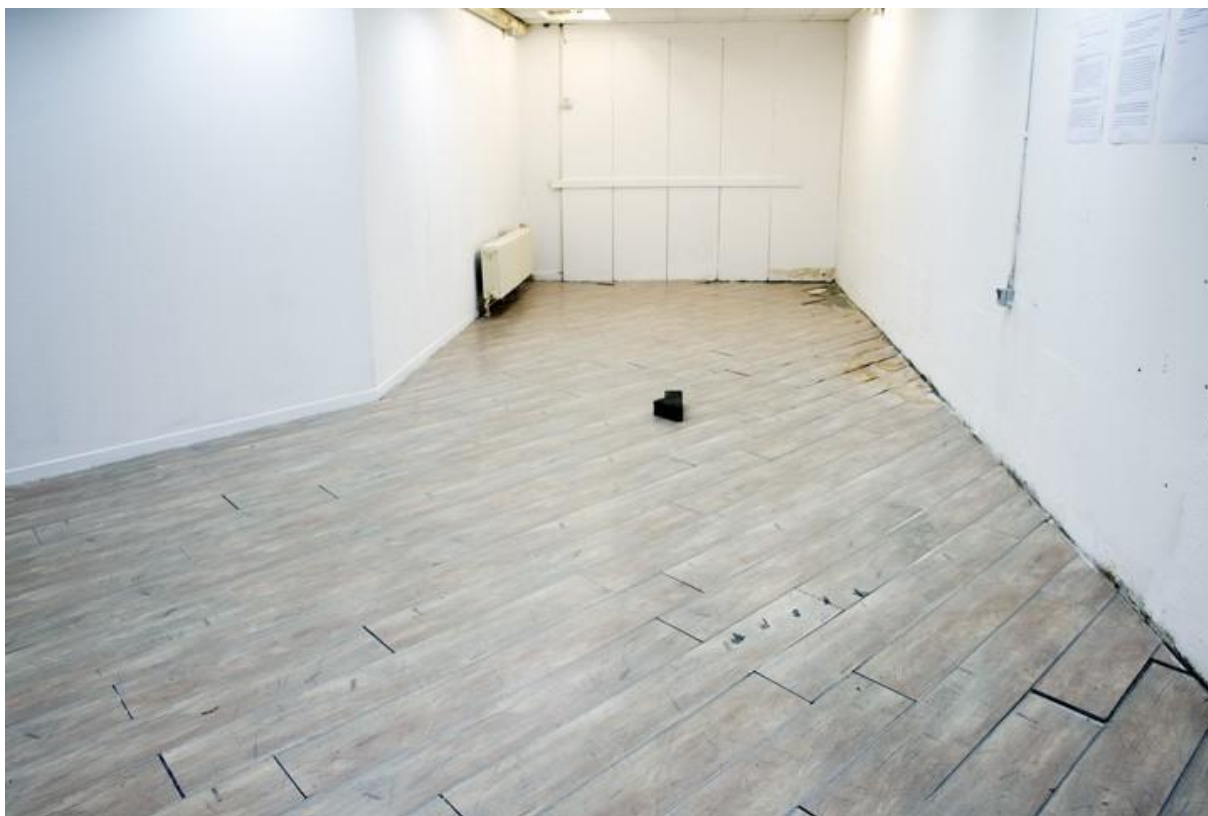
Slika 31. BLAŽEK, Miran. „Inside Story“, 2013.



Slika 32. BLAŽEK, Miran. „Inside Story“ , 2013.



Slika 33. BLAŽEK, Miran. „Inside Story“ , 2013.



Slika 34. BLAŽEK, Miran. „Incubare“, 2014.



Slika 35. BLAŽEK, Miran. „Incubare“, 2014.



Slika 36. BLAŽEK, Miran. „Incubare“, 2014.



Slika 37. BLAŽEK, Miran. „Incubare“, 2014.

4. ZAKLJUČAK

Tema konceptualna umjetnost mogla bi se razmatrati s nekoliko stajališta, međutim jedna od bitnih odrednica za konceptualnu umjetnost je istraživanje umjetnosti koju provode umjetnici istraživači. Njihova umjetnička aktivnost nije ograničena na umjetničke okvire, već na istraživanje umjetničkih propozicija. Umjetnička aktivnost sastoji se od mogućnosti govora i istraživanja. Postizanje mogućnosti govora pokušaj je da se utječe na kulturu i da se od nje istovremeno uči. Istraživanje predstavlja razvojni i interaktivni spoznajno teorijski model zasnovan na lociranju, specifikaciji, opisu, objašnjenju i interpretaciji problema. Definirati rad u umjetničkim terminima istraživanja znači pretpostaviti kontekst umjetnosti i razviti spoznajni potencijal. Konceptualna umjetnost, odnosno istraživačka umjetnost, ima specifična značenja u specifičnom vremenu i ona isključivo egzistira kao ideja koju koriste umjetnici.

Jedna odabrana autorica i tri odabrana autora; Ana Petrović, Robert Fišer, Josip Kaniža i Miran Blažek preuzimaju strategije istraživačke umjetnosti i premještaju ih u sadašnji kontekst što vodi novim pojavama i novim značenjima na osječkoj umjetničkoj sceni. Djelovanje navedenih autora i autorice temelji se na razvijenoj sposobnosti opažanja, rasuđivanja, mišljenja i stvaranja u životu i umjetnosti. Sličnost u njihovom radu ne proizlazi iz problematizacije estetskih mjerila već od sličnog senzibiliteta, te od istraživanja funkcije, značenja i uporabe vizualnih propozicija. Njihova se umjetnost ne oslanja na atraktivnu djelatnost hrvatske vizualne scene i ne prilagođava se vladajućim umjetničkim trendovima, već otkriva snagu istraživanja i daje nam novu svježinu tradicionalnog medija. Oni razmišljaju o društvu budućnosti i svojim djelovanjem suprotstavljaju se postojećoj kulturi u ime viših ciljeva. Naime, ti viši ciljevi su ostvarivanje osnovnih ljudskih vrijednosti u određenom vremenu i prostoru. Za njih možemo reći da su inovatori kulture i graditelji neke nove priče, odnosno da su pripadnici najmlađe generacije osječke umjetničke scene danas i nosioci novih vizualnih pojava Hrvatske umjetnosti.

5. LITERATURA

1. Šuvaković, M. (2005), Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky, Zagreb
2. Šuvaković, M. (2007), Konceptualna umjetnost, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad
3. Wood, P. (2002), Conceptual art, Delano Greenidge Editions, New York
4. Denegri, J. (2003), Dossier Beuys, Beuys: mast, pust i alkemije, DAF, Zagreb
5. Loinjak, I. (2015), Zemlja pamti sve, Zarez URL:
<http://www.zarez.hr/clanci/zemlja-pamti-sve>

6. SAŽETAK

Diplomski rad pod nazivom "Konceptualna umjetnost i suvremene konceptualne strategije autora najmlađe generacije osječke vizualne scene" koncipiran je u dva dijela, teorijski i empirijski. Teorijski, prvi dio rada sadrži razradu teme konceptualna umjetnost; objašnjenje konceptualne umjetnosti, pojmove konceptualne umjetnosti, konceptualnu umjetnost kao internacionalnu pojavu, preteče konceptualne umjetnosti, poskonceptualnu, neokonceptualnu umjetnost i njihovo značenje, zatim jugoslavensku konceptualnu umjetnost, termin nova umjetnička praksa, pojavu konceptualne umjetnosti na prostoru Hrvatske, razradu jugoslavenske konceptualne umjetnosti kroz djelovanje autora Gorana Tribuljaka i zagrebačke Grupe šestorice autora, zatim uvid u ranu feminističku umjetnost Sanje Iveković, te kratak osvrt na intimno – bihevioralno rad Vlaste Delimar.

Drugi dio ili empirijski dio diplomskog rada pod nazivom „Glasna tišina“ sadrži problematizaciju suvremenih konceptualnih strategija u radu i djelovanju jedne autorice i tri autora najmlađe generacije osječke umjetničke scene. U uvodnom djelu navedene cjeline objašnjavam suštinu teme koju problematiziram, zatim uvodim u problematizaciju kroz djelovanje Ane Petrović, Roberta Fišera, Josipa Kaniže i Mirana Blažeka.

Od navedenih autora i autorice odabirem radove ili seriju radova te istražujem suvremene konceptualne strategije i akritički problematiziram ideju. Djelovanje i rad Roberta Fišera problematiziram u tekstu pod nazivom „*Postcard from Heaven*“, slikarsku seriju autorice Ane Petrović istražujem u tekstu pod naslovom „*Dialog*“, u tekstu „*Lecture on the time*“ bavim se s problematikom u djelovanju Josipa Kaniže, problematizaciju i istraživanje konceptualnih strategija najmlađe generacije osječkih autora završavam s tekstom „*Where are we going? And what are we doing?*“ u kojem istražujem rad Mirana Blažeka. Na kraj rada pod nazivom „Konceptualna umjetnost i suvremene konceptualne strategije autora najmlađe generacije osječke umjetničke scene“ dan je osvrt na diplomski rad kao cjelinu.

Ključne riječi: konceptualna umjetnost, istraživanje, suvremene konceptualne strategije, osječka vizualna scena.

Key words: conceptual art, research, contemporary conceptual strategies, Osijek visual scene.